«IL PODERE» DI FEDERIGO TOZZI

di *Francesca Bernardini Napoletano*

VISIT…

In:
Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere
Vol. I, a cura di Alberto Asor Rosa,
Einaudi, Torino 1992

Sommario

1.	Genesi e storia.	4
2.	L'arte del dialogo.	6
3.	Nuclei tematici.	9
4.	La «parola sentenziosa» e le «fonti dei filosofi».	11
5.	Il progetto linguistico e letterario.	12
6.	Nota bibliografica.	15

1. Genesi e storia.

Nella complessa cronologia delle opere tozziane, il progetto e la prima, parziale stesura del *Podere*[1] risalgono al 1915; la composizione definitiva al periodo 3 luglio – 24 luglio 1918. Emma Tozzi, nelle *Notizie biografiche* di *Novale*[2], afferma che lo scrittore «aveva pronta la trama e i primi due o tre capitoli fino dal 1915»; in realtà la prima stesura doveva essere più ampia se Tozzi, in una lettera da Roma datata 4 luglio 1918[3] ed indirizzata alla moglie in villeggiatura a Castagneto, valuta di essere a metà del lavoro («Sono già 200 cartelle. Altre 200 bastano»). Attraverso le lettere, è possibile seguire l'elaborazione del romanzo, che procede rapidamente nella fedeltà «alla linea che già c'era, che ho trovato ottima, perché piena di quella spontaneità campagnola che s'imporrà» (lettera del 23 luglio); alla data del 25 luglio, Tozzi annuncia: «Il libro è finito. 491 pagine; ma diventeranno vicino a 600; quando sarò potuto venire costì». È più volte espressa la necessità di ritornare a Castagneto per completare «certe descrizioni» che «altrimenti resterebbero monche»; nel testo, tuttavia, al di là delle intenzioni di aderenza realistica, la fedeltà descrittiva e topografica ai luoghi si coniuga con la visione lirica: come ha mostrato Glauco Tozzi[4], «la Casuccia» del romanzo nasce dalla fusione fantastica della «Casina» di Pecorile e del podere di Castagneto (il «Poggio a' meli» di *Con gli occhi chiusi*)[5].

Il manoscritto è composto da 491 fogli numerati, scritti sul *recto*, l'ultimo dei quali porta la firma e l'indicazione «Roma, 24 luglio 1918 (a mezzanotte)» ed è completato da 14 fogli di appunti e 6, interfoliati, di integrazioni[6]; il dattiloscritto approntato per la pubblicazione presenta lievi cambiamenti rispetto al manoscritto, ma risulta lacunoso dall'ultima parte del capitolo XIX all'inizio del capitolo XXII; infine sulle bozze di stampa (1920) dei primi cinque capitoli e di metà del sesto, corrette dall'autore, figurano significative integrazioni, anche su fogli aggiunti[7].

[1] F. TOZZI, *Il podere* (1920-21), in ID., *Opere*, a cura di M. Marchi, introduzione di G. Luti, Milano 1987, pp. 255-399 (d'ora in avanti salvo diversa indicazione farò riferimento a questa edizione per *Il podere*, indicando tra parentesi capitolo e pagina).

[2] ID., *Opere*, VI. *Novale* (1925), a cura e con avvertenza di G. Tozzi, Firenze 1984 (nuova edizione ampliata), p. 254.

[3] Le citazioni dalle lettere di Tozzi alla moglie del luglio 1918 sono tratte da *Nota ai testi* a cura di M. Marchi, in F. TOZZI, *Opere*, ed. Marchi cit., pp. 1345-46.

[4] G. TOZZI, *I luoghi tozziani di Siena*, in «Terra di Siena», IV (1960), pp. 32-37.

[5] F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi* (1919), in ID., *Opere*, ed. Marchi cit., pp. 3-158.

[6] Cfr. *Nota ai testi* cit., pp. 1340-41.

[7] Cfr. *Federigo Tozzi. Mostra di documenti*, a cura di M. Marchi, con la collaborazione di G. Tozzi, Firenze 1984 (catalogo della Mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, 14 aprile – 12 maggio 1984), p. 103.

Per la pubblicazione del romanzo sulla «Nuova Antologia», sede ambita da Tozzi fin dal 1908 per le sue prime novelle, si interessò Luigi Pirandello nel 1918; ma *Il podere* uscì postumo, a puntate, sulla rivista romana «Noi e il mondo» dal 1° aprile 1920 al 1° marzo 1921, con dedica a Giuseppe Antonio Borgese, al quale lo scrittore, poco prima di morire, aveva affidato la pubblicazione delle sue opere, e poi in volume, nel 1921, presso l'editore Treves di Milano.

La composizione del *Podere* si situa dunque completamente nel periodo romano (1914-20), fervidissimo di lavoro, e si intreccia con l'elaborazione della maggior parte delle opere di Tozzi e con il compimento di molti progetti intrapresi nel «sessennio di Castagneto», a cui la critica ha attribuito un'importanza per lo più preparatoria, di maturazione umana e culturale. Anche soltanto i termini cronologici delle opere maggiori testimoniano una sostanziale unità della ricerca di Tozzi, che portava avanti su molti fronti il suo lavoro, frequentando contemporaneamente diversi generi letterari. Trascurando una non proficua distinzione in periodi della vita e dell'attività dello scrittore[8], sarà bene invece sottolineare la sostanziale unità del *corpus* delle opere, legate tra loro da un rapporto dialettico, spesso di derivazione e sempre di scambio, sotto la categoria unificante della sperimentazione. Del tutto improprio, alla luce delle date di composizione e dell'analisi dei testi, appare allora il tentativo attuato in anni recenti da una parte della critica di delineare un'evoluzione nei romanzi da un'apertura sperimentale ad una sistemazione ideologica e al recupero di una struttura tradizionale, all'altezza del *Podere* e di *Tre croci*[9]. L'analisi delle *Novelle*[10] (non ancora sufficientemente esplorate dalla critica) permetterebbe di confutare tale tesi, perché «anche nelle estreme [...] invano si cercherebbe l'impegno ideologico»[11] di *Tre croci* o dell'*Incalco*[12]; composte nell'intero arco degli anni di attività dello scrittore, le *Novelle* documentano le oscillazioni della sua scrittura, dal bozzetto incline al colore locale, di stampo naturalistico e veristico, al racconto esistenziale o espressionista, tutto proiettato sperimentalmente in avanti. Spesso novelle discordanti nella forma sono contemporanee per composizione. L'insistenza su alcuni nuclei tematici di origine autobiografica (e traumatica) e le variazioni sui tema costituite dalle diverse soluzioni narrative, corri-

[8] Cfr. R. DEDOLA, *Tozzi. Storia della critica*, Roma 1990, pp. 12-13.

[9] F. TOZZI, *Tre croci* (1920), in ID., *Opere*, ed. Marchi cit., pp. 159-253.

[10] ID., *Opere*, II. *Le novelle*, 2 tomi, a cura di G. Tozzi, introduzione di L. Baldacci, Firenze 1988[2]. L'introduzione, intitolata *Movimenti determinati da cause ignote* è ora raccolta in L. BALDACCI, *Tozzi moderno*, Torino 1993, pp. 101-36. Sulle novelle cfr. l'importante contributo di G. TELLINI, *La tela di fumo. Saggio su Tozzi novelliere*, Pisa 1972.

[11] L. BALDACCI, *Movimenti determinati* cit., p. 131 (ma cfr. anche p. 106).

[12] F. TOZZI, *L'incalco* (1923), in ID., *Opere*, III. *Il teatro*, a cura di G. Tozzi, prefazione di G. Vigorelli, Firenze 1970, pp. 153-229.

spondenti a diversi atteggiamenti psicologici, come avviene anche per i diversi, e divergenti, finali progettati per *Con gli occhi chiusi*, inducono a leggere le novelle anche alla luce dei romanzi, a vantaggio dei quali delineano un catalogo dei "possibili" narrativi ed esistenziali: si segua, per esempio, il tema della serva-amante del padre, che viene sviluppato con soluzioni intermedie tra i poli estremi della ripugnanza e dell'attrazione per la donna, del rifiuto e dell'identificazione con la figura paterna, dalle novelle *Un ragazzo* e *Il padre* (nella quale Rosa ha persino i tratti fisici in comune con la Giulia del *Podere*) alla *Capanna*. L'affermazione, condivisibile, di Luigi Baldacci che, «pur nella loro espressività divergente, le novelle si muovono in una circolarità di ricerca che alla fine assume il tono e il carattere di unità»[13] potrebbe essere estesa all'intera opera di Tozzi, che apparirebbe allora come una costellazione di testi legati dialetticamente e circolarmente nella sperimentazione, i cui esiti sono rimasti indeterminati per la morte prematura dello scrittore.

D'altra parte, se è possibile riconoscere incunaboli o precedenti del *Podere* nelle altre opere, secondo una linea compositiva che rifunzionalizza nel *continuum* e nel «discorso» romanzesco il frammento lirico o il bozzetto, o la partitura in scene e i dialoghi di opere teatrali come *L'eredità*[14] a sua volta il romanzo ha generato, per gemmazione, altre esperienze narrative, attraverso lo spostamento della focalizzazione dall'asse centrale della narrazione ad uno periferico. Nel primo caso, per *Il podere* Tozzi ha riutilizzato nuclei narrativi e descrittivi di *Bestie*[15] frammenti descrittivi di *In campagna*[16] (racconto lungo, quasi un micro-romanzo, degli anni 1909-10) e ha tratto la descrizione della fiera (cap. XIX) dalla novella *Un fattore* (1913), conciliando, nel passaggio dal frammento al romanzo, «le due tendenze opposte della sua scrittura narrativa, quella centrifuga, che tendeva a fissarsi sulla rifinitura del particolare irrelato, quella centripeta, che tendeva ad attrarre sul nucleo centrale quei frammenti stravaganti vocati ad una vita indipendente»[17] Nel secondo caso, spostando l'attenzione da Remigio a Luigia, Tozzi progettava di scrivere il «seguito» del *Podere*, come documenta un manoscritto autografo di ventidue fogli[18].

[13] L. BALDACCI, *Movimenti determinati* cit., p. 108.
[14] F. TOZZI, *L'eredità*, atto unico composto tra il 1908 e il 1910, in ID., *Opere*, III cit., pp. 233-73.
[15] ID., *Bestie* (1917), in ID., *Opere*, ed. Marchi cit., pp. 571-618.
[16] ID., *In campagna* (1910), *ibid.*, pp. 1035-79. Cfr. in particolare le pp. 1061, 1057-58, 1063-64 con *Il podere*, rispettivamente XVII, p. 341, XXIII, pp. 376-77 e XXV, pp. 389-90.
[17] A. ROSSI, *Modelli e scrittura di un romanzo tozziano. Il podere*, Padova 1972, p. 24.
[18] Un passo fu pubblicato a cura di Emma Tozzi in «Spirito nuovo», 1° dicembre 1925, il testo integrale, intitolato *Luigia*, in F. TOZZI, *Le novelle* cit., pp. 955-61; ora in *Nota ai testi* cit., pp. 1341-45.

2. Struttura.

2.1. Frammento e romanzo. Trama ed intreccio.

La tensione tra misura frammentaria e continuità narrativa testimonia nel romanzo il superamento del momento distruttivo dell'impianto narrativo tradizionale, fine e limite del frammentismo vociano, nella conquista di una moderna struttura romanzesca, all'altezza del nuovo romanzo europeo. Nel *Podere* si conclude quel processo di ricomposizione, avviato per Giacomo Debenedetti[19] da *Bestie*, attraverso l'abbandono di una prospettiva che esibiva la sostanza autobiografica nell'uso della prima persona e nell'adozione della forma diaristica, a favore dell'oggettivazione e di una maggiore distanza dai personaggi garantite proprio da quello «schema della narrazione ordinata in terza persona»[20], considerato senza mezzi termini impraticabile per il romanzo moderno da Giovanni Boine.

Le scelte di Tozzi per la struttura del *Podere* si chiariscono anche alla luce delle riflessioni teoriche e di poetica svolte nei saggi contemporanei al romanzo, *Rerum fide* e soprattutto *Come leggo io*[21], nei quali viene espressa l'aspirazione ad una nuova visione del mondo «da cui dipenderanno anche le leggi di una probabile arte nuova»[22], fondata dal confronto tra l'interiorità e l'oggettività, e dalla dialettica tra la frammentarietà e il *continuum* narrativo. L'oltranza polemica e provocatoria di queste pagine sottolinea che dalla poetica in atto dei romanzi del '18 Tozzi procedeva verso una teoria del romanzo assai lontana dal ritorno all'ordine. Tozzi delinea una teoria della lettura (e per converso una teoria della scrittura) per campioni e per frammenti, non certo in omaggio alla distinzione crociana tra «poesia e non poesia», ma per verificare la necessità semantica, strutturale ed espressiva della singola frase e persino della singola parola, che lo scrittore rinnova e quasi foggia *ex novo*, piegandola, con un lavoro di precisione, alle sue esigenze espressive. Al livello degli enunciati più ampi e delle funzioni narrative, il principio viene esteso ai personaggi, ai dialoghi, alle azioni, con una decisa svalutazione degli «effetti sicuri»[23] della trama a favore dell'intreccio e «della forza lirica». La scomposizione per frammenti mira ad annullare l'automatismo della percezione, l'abitudine del lettore (a contraddire il suo orizzonte d'attesa), sottraendo rilievo a momenti decisivi (ma «esteriori») della *fabula*, come ad esempio «un

[19] Cfr. G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, presentazione di E. Montale, avvertenza di R. Debenedetti, Milano 1971, pp. 62-87.
[20] G. BOINE, *Un ignoto* (1912), in ID., *Il peccato e le altre Opere*, introduzione di G. Vigorelli, Parma 1971, p. 477.
[21] F. TOZZI, *Rerum fide* (1919), in ID, *Opere*, ed. Marchi cit., pp. 1320-23; ID., *Come leggo io* (1924), *ibid.*, pp. 1324-27 (il saggio è del 1919). Cfr. A. ROSSI, *Modelli e scrittura* cit., pp. 15-22.
[22] F. TOZZI, *Rerum fide* cit., 1322.
[23] ID., *Come leggo io* cit., p. 1325, da cui sono tratte anche le citazioni successive.

omicidio o un suicidio», per conferirne invece a particolari apparentemente accessori o incongrui, che aprono prospettive in profondità. Tozzi supera risolutamente il romanzo sia naturalista sia decadente, perché sostituisce la rappresentazione all'«impossibile spiegazione»[24] e di conseguenza pone sullo stesso piano, o addirittura altera, il rapporto gerarchico tra soluzioni narrative vistose (*Adele*[25] e *Tre croci* si concludono con un suicidio, *Il podere* con un omicidio) e «il racconto di un qualsiasi misterioso atto nostro»[26] appunto rappresentato, fuori da ogni prospettiva sia metafisica sia scientifica, nella sua nudità, come sintomo del profondo ed indizio di una situazione esistenziale.

La struttura del *Podere*, rigidamente circolare (il romanzo inizia con la morte del padre e si conclude con la morte del figlio), sembra rispettare i principi di cronologia e causalità cari al romanzo naturalista, ed è ordinata in capitoli numerati in cui, tuttavia, la materia non è equamente distribuita (la misura varia dalle due pagine scarse del capitolo III alle nove pagine del capitolo VI). L'intreccio contraddice il modello tradizionale attraverso la variazione del punto di vista, la focalizzazione e la manipolazione del tempo narrativo, in particolare della durata, che impone alla narrazione ritmi diversi: nella dialettica compositiva tra frammento e totalità, il frammento costituisce il punto di fuga dalla linearità orizzontale del racconto, a favore della verticalità.

2.2. Narratore e personaggi.

L'*incipit* del romanzo introduce un narratore impersonale, onnisciente ed esterno rispetto alla *fabula*; il ritmo è rapido, gli scarni enunciati veicolano seccamente il massimo di informazione per il lettore, limitandosi alle pure funzioni (fatti ed avvenimenti) e fornendo le coordinate della vicenda. La massima distanza tra la voce narrante e la materia narrata è ottenuta all'inizio dalla pura diegesi e nel corso del romanzo dalla pura mimesi, nei dialoghi in cui i personaggi sono in scena senza la mediazione del narratore, o con interventi diegetici ridotti al minimo. Si giustifica ancora in una prospettiva esterna, in funzione del lettore, l'uso di apposizioni esplicative delle relazioni tra i personaggi e di analessi completive, inserite con una certa parsimonia e di ampiezza diversa[27]; mentre in una prospettiva interna ormai alla narrazione, e dal punto di vista di Remigio, si sviluppa l'analessi sulla storia di Giacomo e della sua famiglia (I, p. 259), all'interno della quale, per mezzo del discorso

[24] G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento* cit., p. 154.
[25] F. TOZZI, *Adele* (1979), in ID., *Opere*, ed. Marchi cit., pp. 505-68.
[26] ID., *Come leggo io* cit., p. 1325.
[27] Cfr. I, p. 260; l'intero cap. IV; IX, p. 295; XI, p. 300, dove l'informazione è fornita con un breve inciso, apparentemente casuale: «Berto, che veniva dal campo e aveva fatto il colpo, finse di non aver sentito niente»; XXII, pp. 372-73.

indiretto libero, viene presentata Giulia: «Ma come poteva piacergli [a Giacomo] quella ragazza? Magra e gialla, quasi rifinita; con i denti guasti e lunghi; un'aria stupida e gli occhi del colore delle frutta marce. E, a venti anni, già vecchia e logorata». E che l'immagine di questo, come di altri personaggi, sia deformata dalla proiezione dell'avversione di Remigio, viene implicitamente avvertito dal narratore mediante l'inserimento di particolari apparentemente superflui, indizi di civetteria femminile, come il «mazzetto di rosine» sul cappello (I, p. 264).

Fin dall'avvio della narrazione, segnato dal passaggio dal passato remoto all'imperfetto, il narratore attenua progressivamente la sua impersonalità e la distanza dai personaggi ed analizza gli avvenimenti dall'interno, adottando una focalizzazione variabile ed alternando i punti di vista (suo e dei personaggi). La scelta stessa del realismo, con l'introduzione di minuti particolari e descrizioni d'ambiente, risponde non soltanto ad un'esigenza di verosimiglianza, ma è determinata dalla poetica dei «misteriosi atti nostri». Il racconto di superficie, per via simbolica e metaforica, apre continuamente prospettive in profondità, alluse dagli oggetti e dai gesti, mai analizzate esplicitamente dal narratore; il quale, tuttavia, si riserva il privilegio di indirizzare l'interpretazione e presta la propria voce all'autore, che nella plurivocità dialoga con i personaggi, esprimendo il proprio disaccordo ed interviene con giudizi e commenti, impliciti ed affidati alla forma del contenuto, raramente espliciti e comunque ridotti al minimo[28] (ed in questo, il modello manzoniano, rivendicato nel saggio *Come leggo io*, viene attenuato, tramite Verga). Talvolta, l'autore esce allo scoperto, spostando il discorso al presente della scrittura e segnalando il suo coinvolgimento in quanto partecipe del contesto[29] (insieme con i personaggi e con il lettore virtuale), secondo la tecnica adottata per la topografia nei *Promessi sposi* e già sperimentata in *Con gli occhi chiusi.*

Il rapporto del narratore con i personaggi è variabile, ma non si svolge mai allo stesso livello; di norma il narratore sa di più dei personaggi, che restano all'oscuro e si interrogano sulle cause degli avvenimenti, di cui viene invece informato il lettore. Al contrario, in un momento nodale del racconto, l'esito negativo della causa, è il narratore ad essere escluso dall'informazione, che viene fornita direttamente dall'avvocato Neretti a Remigio in un dialogo drammatico, di tipo mimetico (XXV, p. 392).

La narrazione in terza persona, l'adozione di un narratore estraneo alla *fabula* ma interno alla narrazione e il continuo variare della prospettiva rispondono pri-

[28] Cfr. II, p. 265, l'inciso «purtroppo vere»; IV, p. 270, «E scelsero bene; [...]»; p. 273, "Ma, a quel tempo, non erano poche».

[29] Cfr. XIX, p. 347; XX, p. 358; XXIII, p. 374. Cfr. S. MAXIA, *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*, Padova 1972, pp. 28-33.

mariamente all'esigenza di distanziare la materia autobiografica e dunque l'autore, del quale alcuni personaggi sono, in misura differente, proiezioni. Per questo i personaggi vanno interrotti e presi «alla rovescia», respinti: «Bisogna che li tenga sempre lontani da me, in continua diffidenza; anzi, ostilità»[30]. Una simile teoria dei personaggi era già stata espressa per metafora in *Bestie*, nel frammento del carraio[31], dove Tozzi enuncia una poetica informata alla stessa «esasperazione di quell'interiorità psicofisica»[32] teorizzata dagli espressionisti tedeschi come rapporto empatico con la natura: per associazione al lavoro dell'artigiano, nasce infatti il progetto di scrivere «un libro differente a tutti quelli che io conoscevo: qualche storia ingenua e tragica che pareva uno di quei pampini che il vento mi faceva cadere tra le ginocchia; ecco: come c'è questo pampino, ci sarà il mio libro»[33]. Coerentemente con tale poetica, i personaggi si qualificano subito come proiezioni dell'«anima» dell'autore, oggettivazioni assillanti di un passato doloroso, e, «come un incubo», si trasformano per metamorfosi in insetti, che inducono «una specie di malessere vertiginoso», in quanto incarnano paure, diffidenze, manie di persecuzione rispetto all'"altro da sé", generate da traumi; di qui il «bisogno di difendersi da loro prima ancora di rappresentarli»[34], o meglio il bisogno di rappresentarli per liberarsi di loro. L'animalizzazione dei personaggi, costante nella narrativa di Tozzi, è procedimento applicato con estrema coerenza nel *Podere*, per lo più mediante la fisionomia e in particolare gli occhi, convenzionalmente ritenuti lo specchio dell'anima, e persino nel nome (Tordo, Pollastri). Le case o gli ambienti di lavoro, in una visione claustrofobica, sono descritti come tane, squallide e prive di luce (si veda in particolare la casa-bottega di Bùbbolo, «simile a una spelonca»: XVII, p. 335 e la casa di Fosca: XX, p. 356); ed è proiezione della misantropia e delle fobie del protagonista la folla di personaggi (anche comparse di minimo rilievo) deformi e devastati da tare e malattie, descritti espressionisticamente.

L'animalizzazione getta luce sul carattere dei personaggi, altrimenti poco esplorato dal narratore, e veicola il giudizio dell'autore; ma soprattutto è fun-

[30] F. TOZZI, *Come leggo io* cit., p. 1324.

[31] ID., *Bestie* cit., pp. 610-11. Per l'analisi del frammento cfr. G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento* cit., pp. 68-72.

[32] R. DE FOSCO, *Storia dell'arte contemporanea*, Bari 1989², p. 10.

[33] F. TOZZI, *Bestie* cit., p. 611, da cui sono tratte anche le citazioni successive. Cfr. quanto scrive Emil Nolde (pseudonimo di Emil Hansen; traggo la citazione da R. DE FUSCO, *Storia dell'arte contemporanea* cit., p. 10): «Dipingendo avrei sempre voluto che i colori, tramite me come pittore, si sviluppassero sulla tela con la stessa conseguenza con cui la natura stessa crea le sue figure, come si formano i minerali e le cristallizzazioni, come crescono il muschio e le alghe, come sotto i raggi del sole deve schiudersi e sbocciare il fiore». Di diversa opinione A. ROSSI, *Modelli e scrittura* cit., p. 122, il quale parla di «"naturalizzazione" del racconto».

[34] G. DEBENEDETTI, *Con gli occhi chiusi* (1963), in ID., *Il personaggio-uomo*, Milano 1970, p. 92. Nelle pagine successive Debenedetti cita, per la metamorfosi e l'animalizzazione, l'esperienza pittorica e le posizioni teoriche di Franz Marc, rilevandone le affinità con Tozzi.

zionale ad una narrazione che privilegia i comportamenti e gli atti (spesso misteriosi, perché senza ragione apparente). Persino l'estensione della legge della selezione naturale al mondo umano e alla società viene espressa per metafora attraverso una scena di vita animale, contemplata da Remigio (il frammento del calabrone inghiottito dall'anatra alla fine del capitolo XVII).

In questa prospettiva i personaggi si dispongono, secondo «la logica delle azioni»[35], in gruppi attanziali rispetto al protagonista e alla conservazione/perdita dell'eredità, che costituisce l'oggetto della narrazione e il fine delle azioni, e si dividono in oppositori, aiutanti e neutrali, con una disarmonia distributiva a favore del primo gruppo. Tale distinzione non è rigida, dal momento che si verificano sovrapposizioni e scambi tra le diverse categorie, ad evitare una divisione manichea tra buoni e malvagi: così Luigia e l'avvocato Neretti, istituzionalmente dalla parte di Remigio, sembrano agire contro di lui, la prima con le sue paure ed i suoi sospetti, il secondo con il suo disprezzo e per incapacità; Picciòlo nutre per il giovane erede sentimenti vicini all'affetto e alla solidarietà, ma partecipa alla ruberia generale. Ancora più significativa è la convergenza tra Remigio, il protagonista, e Berto, l'antagonista principale, legati da un rapporto di opposizione/complementarità per la comune inquietudine esistenziale e per l'atteggiamento riguardo alla religione[36].

2.3. Tempo, durata, ritmo narrativo.

L'azione si svolge nell'arco di pochi mesi, dalla primavera all'agosto del 1900: oltre ad indicazioni generiche nei primi capitoli, il romanzo è disseminato di riferimenti precisi allo scorrere dei mesi, scanditi dai lavori agricoli[37] e dalle condizioni climatiche ed è strutturato secondo «una linearità progrediente» assicurata dalla cronologia: Tozzi è molto attento a situare i singoli episodi nel tempo, indicando spesso il giorno della settimana e i momenti della giornata e collegando in tal modo l'inizio di un capitolo al precedente[38]. Ma, altrettanto spesso, l'indicazione temporale è generica, per sottolineare vuoti diegetici oppure per sintetizzare in un'unica scena o in un unico dialogo un'occasione iterativa o una situazione psicologica; si passa allora dall'uso del passato remoto all'uso dell'imperfetto e dei tempi trapassati[39].

[35] A. ROSSI, *Modelli e scrittura* cit., p. 128.

[36] Remigio e Berto sviluppano in due personaggi autonomi esiti diversi di una situazione psicologica ed esistenziale descritta unitariamente in un frammento di *Cose*, la cui composizione risale probabilmente al 1916, come completamento di *Bestie*: cfr. F. TOZZI, *Cose* (1981), in ID., *Opere*, ed. Marchi cit., [113], p. 654.

[37] Per la recensione di tali riferimenti cfr. A. ROSSI, *Modelli e scrittura* cit., pp. 223-28, da cui è tratta anche la citazione successiva (p. 124).

[38] Cfr. ad esempio III, p. 268; XI, p. 299; XII, p. 304.

[39] Cfr. in particolare i capp. VI, VII, IX e XVIII.

La progressione temporale del racconto privilegia, coerentemente con l'*incipit* del romanzo, la storia di Remigio; al suo interno, tuttavia, attraverso un'inversione temporale, vengono inseriti altri nuclei narrativi, alcuni necessari, come le iniziative di Giulia e Berto ai danni del protagonista, altri accessori, come la storia d'amore tra Giulia e Ciambella. Tali nuclei vengono svolti per analessi o per parallissi; ad essi sono riservati interamente il capitolo IV, che integra la narrazione dal punto di vista di Giulia, e il capitolo XX, che riporta indietro l'azione a «Qualche giorno prima dell'udienza» (p. 355), cioè alla fine del capitolo XIII, per seguire le fasi del rapporto tra Giulia e Ciambella. Più complesso è il caso costituito dal capitolo finale, che nella prima parte integra la narrazione svolta nei capitoli XX e XXV, introducendo un episodio del tutto superfluo nell'economia del racconto (la schermaglia verbale in strada tra gli avvocati delle due parti), la cui funzione è evidentemente quella di introdurre una pausa, per dare risalto al ritmo incalzante e alla secchezza enunciativa del finale; mentre la descrizione della «gioia convulsa» (p. 398) di Giulia riattiva per contrasto («Ma l'odio di Berto s'era fatto sempre più forte») il racconto, che precipita alla conclusione.

Il tempo narrativo non può coincidere, ovviamente, con il tempo della storia; lo svolgersi della trama è affidato ad un ritmo rapido, garantito da un uso sapiente dell'ellissi, che sfronda di norma il racconto dalle ridondanze. A livello temporale, l'attenzione del narratore si concentra, pur nel regolare susseguirsi dei giorni, sui momenti densi di significato, riassumendo quando l'azione è ripetitiva (la falciatura e la mietitura) ed eliminando i tempi morti, della durata talvolta di molti giorni. Il racconto è ritmato anche dal continuo andirivieni di Remigio e di Luigia tra la Casuccia e Siena per curare i propri interessi legali: il narratore sorvola, a livello spaziale, sulle tappe del percorso, che però si possono ricostruire con le informazioni disseminate nel testo e, a livello temporale, sulla sua durata, che in alcuni casi è tuttavia utilizzata per inserire dialoghi tra i personaggi.

Se le ellissi accelerano il ritmo, alle descrizioni[40] è delegata la funzione di rallentarlo, dilatando il tempo narrativo attraverso le pause. In particolare le lunghe descrizioni dei lavori campestri e soprattutto della fiera del bestiame, che occupa quasi interamente il capitolo XIX, rivestono un valore semantico: esse costituiscono apparenti deviazioni dalla storia, ma sono in realtà determinate per entropia dal contesto e sviluppano l'analisi della mentalità contadina, della sua religiosità superstiziosa e il tema della vita brulicante e sempre rinnovata della natura in

[40] Cfr. S. MAXIA, *Uomini e bestie* cit., pp. 28-33 e 72.

contrasto con il destino individuale. I ritratti dei personaggi rivestono un'evidente funzione strutturale, in quanto non sono inseriti alla loro prima comparsa sulla scena, secondo la regola classica, ma differiti strategicamente, quando il narratore adotta il loro punto di vista (come nel capitolo IX per Berto e Cecchina), o quando pirandellianamente ne svela il vero carattere dietro la maschera (come per l'avvocato Neretti[41] nel capitolo V e per il notaio Pollastri nel capitolo VI); rilevante, in quanto acquista anche un valore straniante, la descrizione di Bùbbolo e della sua bottega, posta come pausa di raccordo tra la fine del capitolo XVI e l'inizio del successivo, a congelare l'azione tra due dialoghi presso il cancello della Casuccia, mentre l'attenzione sembra spostarsi a Siena.

A parte la meticolosa descrizione della Casuccia, all'inizio del capitolo VII, condotta dal narratore in funzione esplicativa ed illustrativa per il lettore e quella naturale, in chiave sensuale-dannunziana (XX, p. 359), nell'episodio della gita in campagna di Giulia, Fosca e Ciambella, tracciata dall'autore con un manifesto intento parodico, a sottolineare con il grottesco l'origine economica dell'idillio, di norma le descrizioni paesistiche e d'ambiente oggettivano il punto di vista del protagonista ed acquistano valore allegorico, psicologico, oppure simbolico, assurgendo spesso a presagi del destino[42]; le descrizioni nel *Podere* non hanno mai una funzione esornativa o riempitiva, bensì una sostanza narrativa e dunque, come in Proust, «una durata piena a livello di storia»[43]. Esemplari, in questo senso, i primi due capitoli, in cui il paesaggio e gli interni della casa sono rappresentati attraverso le percezioni, soprattutto olfattive e visive, che aprono prospettive sull'interiorità del protagonista. Nella descrizione del salotto (II, p. 267), gli oggetti sono visti in modo allucinatorio, sembrano animati di vita propria (come accade spesso nella narrativa di Tozzi) e concentrare in sé un'ostilità antica, che proviene dal passato: sono immagini specchiate dall'inconscio di Remigio, come denuncia esplicitamente la frequenza di metafore ossessive, l'animale imbalsamato e gli uccelli in gabbia, documentabili a livello intertestuale (basti citare *Adele*, *Bestie* e *Cose*)[44] e legate al traumatico rapporto con il padre; lo «specchio antico, screpolato» attraverso cui Remigio guarda gli oggetti, riattualizza il *tòpos* simbolista e poi surrealista del *miroir sans tain*[45] nell'accezione malinconica della memoria infelice[46].

[41] Cfr. G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento* cit., pp. 169-70.
[42] Cfr. A. ROSSI, *Modelli e scrittura* cit., p. 30.
[43] G. GENETTE, *Figures III. Discours du récit*, 1972 (trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino 1976, p. 152).
[44] Cfr. F. TOZZI, *Adele* cit., pp. 520-22; ID., *Bestie* cit., pp. 605-6 e 615-16; ID., *Cose* cit., [96], pp. 648-49.
[45] Specchio senza argentatura. Cfr. M. RIFFATERRE, *Semiotics of Poetry*, 1978 (trad. it. *Semiotica della poesia*, Bologna 1983, pp. 67-77).
[46] L'animazione degli interni e degli esterni e il tema dello specchio rovinato dal tempo ricorrono con insistenza nel romanzo di A. PALAZZESCHI, : *riflessi* (1908), con uno scritto di L. De Maria, Milano 1990.

3. Tematiche e contenuti.

3.1. Ragione economica e rapporti umani.

Il podere conferma il «risoluto astoricismo»[47] di Tozzi, anche se la storicità con le sue tensioni risulta presente nella vicenda narrata, ambientata nel regime della proprietà fondiaria e nella conduzione agricola del Senese all'inizio del Novecento, su cui si sovrappone «il clima di disgregazione e di sgomento»[48] prodotto dalla crisi sociale negli anni della guerra mondiale ed in quelli immediatamente successivi, che non a caso coincidono con l'elaborazione del romanzo. Tozzi, unico in Italia in quel momento storico, coglie «le ragioni oggettive e di classe del dramma»[49], legate a contrasti sulla proprietà e sul controllo dei mezzi di produzione, ed inserisce i personaggi all'interno della struttura gerarchica e verticale dei rapporti padroni/assalariati ed individuo/istituzioni; ma, fuori da ogni prospettiva ideologica e da intenti sociologici, sposta il discorso sul piano esistenziale e psicologico del confronto/scontro tra generazioni e della crisi d'identità. La contestazione del sistema borghese capitalistico resta implicita nella rappresentazione di un universo orrendo in cui vige la norma ferrea dell'omologazione all'ideologia dominante e della sua conservazione[50], che comporta a tutti i livelli (individuale, sociale, istituzionale) la persecuzione del diverso, dapprima emarginato ed escluso, poi colpevolizzato ed infine soppresso. Nelle vicende del protagonista piccolo borghese, di estrazione contadina, Tozzi traspone la problematica del rapporto intellettuale-società, di drammatica attualità in quegli anni, all'interno del quale lo scrittore sconta lo stesso destino del personaggio, di esclusione, di diversità, di anormalità, senza nemmeno il conforto e l'illusione dell'impegno nella prassi, praticato da altri scrittori a lui contemporanei. Il mancato inserimento nell'ambiente romano e la difficoltà di pubblicare i propri testi, chiariscono la *vis* polemica di alcuni saggi, l'orgoglioso individualismo controcorrente vantato in *Come leggo io*, e soprattutto la scelta nel romanzo della «spontaneità campagnola», la persistenza di ambientazioni senesi e di vicende autobiografiche, a testimoniare uno stato di disagio, una «coscienza infelice» originata dall'impossibile dialettica tra la provenienza regionale e provinciale periferica e il «centro»[51]. Il ritorno di Tozzi a Verga esprime, prima di tutto, la consapevolezza che la rinascita del ro-

[47] M. JEULAND-MEYNAUD, *La parola*: *cosa o segno nell'opera narrativa di Federigo Tozzi*, in *Per Tozzi*, a cura di C. Fini, Roma 1985, p. 31.
[48] R. LUPERINI, *Il Novecento*, Torino 1981, I, p. 286.
[49] *Ibid.*, p. 294.
[50] Cfr. M. JEULAND-MEYNAUD, *Lettura antropologica della narrativa di Federigo Tozzi*, Roma 1991.
[51] Cfr. A. ASOR ROSA, *Centralismo e policentrismo nella letteratura italiana unitaria* in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, diretta da A. Asor Rosa, III. *L'età contemporanea*, Torino 1989, in particolare le pp. 14-24.

manzo era possibile solo a patto di «coniugare *regionalismo* e *modernità*, *tradizione* e *progressismo*»[52] Tuttavia, a differenza di Verga, il pessimismo tozziano non elabora un'immagine popolare mitica e corale, ma esprime in destini individuali una crisi radicale di funzione e di identità sociale; mi sembra significativo che nel romanzo d'ambientazione romana, *Gli egoisti*[53], il protagonista sia un artista e i personaggi siano ispirati dagli intellettuali della «Torre», l'unica esperienza di militanza culturale-ideologica condivisa da Tozzi. Il disagio e l'estraneità nella città sono espressi in modi e in termini diversi da Dario e da Remigio, nell'opposizione tra l'"anima" del personaggio e gli intrighi, l'inautenticità della città, centro burocratico e luogo del rovesciamento dei valori.

Il destino, per il personaggio di Tozzi, ha un'origine economica ed è segnato dalla necessità di tramandare la roba e dunque dal dovere del figlio di riconoscersi nell'identità paterna e prolungarla; «A me non era lecito escire dal mio paese», scrive Tozzi in *Bestie*[54] né era lecito tracciarsi una strada diversa dalla «vita quale avrebbe dovuto essere»: a livello sociale la colpa di Remigio consiste nell'aver tentato la fuga dal suo paese e dalla sua classe (quella dei piccoli proprietari terrieri) per inserirsi in città nella piccola borghesia impiegatizia, e soprattutto nell'aver negato «il possesso, la feticizzazione capitalistica della roba»[55], per costruire la sua identità in opposizione alla personalità paterna, che in quella roba si identifica; il possesso infatti «è il connotato specifico del borghese, cioè del capitalista», che rimane tale «nella vita dei sentimenti» ed informa persino il rapporto padre-figlio: anche per Giulia, nonostante il legame affettivo alluso dallo sguardo di Giacomo morente (I, p. 262), egli resta sempre «il padrone» (p. 263*).* E se Remigio, proprio perché è al di fuori della logica del possesso, può superare la sua «indifferenza» (p. 258) verso il padre e ritrovare la *pietas* filiale con gesti di sollecitudine, fino a sentirsi «straziare» (p. 260), il padre per la ragione opposta non può dimenticare il suo «sdegno» (p. 261). Il rapporto di Remigio con la proprietà non è economico[56], ma affettivo[57] ed estetico («dava occhiate di rammarico a quel ciliegio che il giorno avanti era tanto bello», XI, p. 302); e, mancandogli la coscienza di classe, di cui sembra depositaria la generazione precedente (ne è porta-

[52] *Ibid.*, p. 16.
[53] F. TOZZI, *Gli egoisti* (1923), in IIX, *Opere*, ed. Marchi cit., pp. 449-503.
[54] ID., *Bestie* cit., p. 606, da cui è tratta anche la citazione successiva.
[55] G. DEBENEDETTI, *Con gli occhi chiusi* cit., p. 88, da cui sono tratte anche le citazioni successive.
[56] Di diverso avviso è G. LUTI, *L'esperienza di Federigo Tozzi*, in ID., *Narrativa italiana dell'Otto e Novecento*, Firenze 1964, pp. 167-215, che sottolinea anche il rapporto tra la tensione drammatica delle opere di Tozzi e la crisi storico-sociale contemporanea. Su questo punto cfr. inoltre A. BORLENGHI, *Federigo Tozzi*, in *Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*, V, Milano-Napoli 1966, pp. 945-71; A. SERONI, *Il nodo degli anni Venti*, in «Il Contemporaneo», VIII (1967); R. LUPERINI, *Il Novecento* cit.
[57] Cfr. II, p. 265; XXI, p. 367; XXIII, p. 376.

voce Luigia)[58] nella conduzione del podere egli oscilla tra l'illusione di essere un «padrone buono», di poter instaurare un rapporto personale con gli assalariati, «perché si sentiva arrossire d'essere ormai il padrone» (II, p. 265), e un'astratta rivendicazione di autorità, minata fin dall'inizio dalla mancata investitura da parte del padre; se mai, «l'agonismo classistico»[59] è una componente dell'odio di Berto.

3.2. Nevrosi e inettitudine.

In un breve scritto del 1923, Luigi Russo[60] distingueva tra i «vinti» di Verga e i personaggi tozziani, che definiva «inetti» per la loro immobilità ed assenza dalla vita, e, pur ascrivendo i romanzi del senese al naturalismo e al verismo, rovesciava in negativo il contemporaneo giudizio di Borgese[61]. Leopoldo, Pietro, Remigio e i fratelli Gambi entravano così a far parte della schiera dei personaggi del romanzo postverista e decadente, secondo la tipologia esemplificata da Paolo nell'*Eredità Ferramonti* di Chelli[62] da Attilio Valda nell'*Automa* di Butti[63] e soprattutto da Alfonso Nitti in *Una vita* e da Emilio Brentani in *Senilità* di Svevo[64].

Almeno esteriormente, Remigio denuncia una parentela con Attilio Valda[65], e l'analisi di Russo riecheggia le pagine che a Butti dedicò Croce, il quale faceva risalire alla mancanza di «quel potente amore alla vita che dà forza, indirizzo e tenacia alla volontà»[66], la «velleità di vivere» e la passività del personaggio, «sempre in preda dei casi o dell'altrui volere». Remigio è mosso dallo stesso «velleitarismo sprovveduto»[67]; anche per lui, i modi caratteristici sono il condizionale[68] e l'indicativo futuro, «perenne programmazione di un disegno esistenziale per il

[58] Cfr. in particolare XXIV, p. 386.

[59] A. ROSSI, *Modelli e scrittura* cit., p. 55; cfr. anche le pp. 56-57, per il parallelo tra Remigio e il *Foma Gordeev* di Gor´kij.

[60] L. RUSSO, *Federigo Tozzi*, in ID., *I narratori*, Roma 1923, pp. 198-200.

[61] G.A. BORGESE, *Federigo Tozzi* e *Federigo Tozzi e la piccola borghesia: Giovani; L'amore; Ricordi di un impiegato*, in ID., *Tempo di edificare*, Milano 1923, pp. 23-63 e 118-26, in cui sono raccolti gli articoli degli anni 1919-20.

[62] G. C. CHELLI, *L'eredità Ferramonti* (1884), nota introduttiva di R. Bigazzi, Torino 1972.

[63] E. A. BUTTI, *L'Automa* (1892), in ID. *L'Automa. L'incantesimo*, prefazione di G. Manacorda, Bologna 1968. La prefazione è ora raccolta con il titolo *Enrico Annibale Butti* in G. Manacorda, *Vent'anni di pazienza. Saggi sulla letteratura italiana contemporanea*, Firenze 1972, pp. 189-213.

[64] I. SVEVO, *Una vita* (1893), in ID., *Romanzi*, a cura e con introduzione e cronologia di M. Lavagetto, bibliografia di A. Stara, con la collaborazione di F. Amigoni, N. Palmieri e A. Stara, Torino-Paris 1993, pp. 1-321; ID., *Senilità* (1898), *ibid.*, pp. 325-505.

[65] Cfr. in particolare il vagabondaggio notturno di Valda per le strade di Modena «senza aver meta né coscienza» (E. A. BUTTI, *L'Automa* cit., p. 82), durante il quale il personaggio si interroga sulle ragioni per cui non è fuggito, con *Il Podere*, XXV, pp. 392-93.

[66] B. CROCE, *E. A. Butti - R. Simoni*, in ID., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici* (1914-15), VI, Bari 1945, seconda edizione riveduta dall'autore, pp. 220-21, da cui sono tratte anche le citazioni successive.

[67] G. MANACORDA, *Enrico Annibale Butti* cit., pp. 206-7, da cui è tratta anche la citazione successiva.

[68] Cfr. in particolare l'episodio dell'udienza in tribunale, vissuta dal protagonista passivamente, in uno stato di inerte automatismo (XIV, pp. 320-22).

quale non giungerà mai il tempo presente», che si traduce nel *Podere* nell'indicativo imperfetto all'interno del discorso indiretto libero[69]. Al centro del dramma è senza dubbio il problema della volontà, che coinvolge anche un personaggio non inetto come Giacomo: nella circolarità del testo, il destino è determinato, sia per il padre sia per il figlio, in modo speculare, da un vizio della volontà, per eccesso o per difetto. Ma gli stessi «connotati patologici»[70] del carattere, che rientrano per Valda nell'analisi delle psicopatologie di ascendenza positivista, cambiano di segno per Remigio, perché si è capovolto il rapporto tra il soggetto e la realtà e a paralizzare il personaggio è l'inibizione indotta dalla nevrosi. Rispetto ad altri «inetti», Remigio non registra tanto lo scacco di un mancato inserimento o successo sociale, quanto piuttosto testimonia una radicale inadattabiità alla società, un autentico «disagio della civiltà»[71] che è anche silenziosa contestazione delle leggi e dei meccanismi che la regolano, ed esprime un'angoscia esistenziale che è già male di vivere.

Giacomo Debenedetti ha interpretato *Il podere* come prolungamento di *Con gli occhi chiusi* attraverso la chiave del «dramma psichico della mutilazione»[72], individuato come tratto centrale ed unificante dei protagonisti tozziani, il cui comportamento sarebbe determinato dal fine inconscio di punire il padre per mezzo del proprio fallimento, attraverso la perdita della roba, «simbolo della potenza paterna». Tuttavia, *Il podere* non allude mai esplicitamente al complesso di castrazione e non autorizza a ritenere che Remigio abbia subito lo stesso trauma di Pietro. È indubbio che l'insistenza di Tozzi a trattare materiale autobiografico crei un legame non esteriore tra i diversi testi, un prolungamento del senso che, almeno in parte, riempie il vuoto che precede l'*incipit* del romanzo e ne segue la conclusione: ma al fine di scandagliare e di rappresentare ogni volta una possibilità diversa e di porre in primo piano una differente componente del rapporto traumatico padre-figlio e dell'irrisolto vincolo simbiotico con la madre[73], che restano nodi cruciali di una formazione problematica: nel catalogo dei possibili, o delle variazioni sul tema, ogni personaggio rappresenta un'individualità concreta, da interpretare distintamente rispetto ad un "tipo", astratto ed unificante. Né tanto meno è lecito far coincidere questo tipo con lo stesso autore ed utilizzare i testi quasi come referti clinici dell'uomo Tozzi; equivoco, questo, in cui è incorsa,

[69] Cfr. in particolare XI, pp. 302-3.

[70] G.MANACORDA, *Enrico Annibale Butti* cit., p. 189.

[71] S. FREUD, *Das Unbehagen in der Kultur*, 1930 (trad. it. *Il disagio della civiltà*, in ID., *Opere*, edizione diretta da C. L. Musatti, X. *Inibizione*, *sintomo e angoscia e altri scritti 1924-1929*, Torino 1989, pp. 557-630).

[72] G. DEBENEDETTI, *Con gli occhi chiusi* cit., p. 200, da cui è tratta anche la citazione successiva

[73] Su questo punto cfr. G. MAGHERINI, «*Con gli occhi chiusi*»: *considerazioni di una psicoanalista*, in *Per Tozzi* cit., pp. 326-33.

anche recentemente, parte della critica[74] e contro il quale protestò lo stesso scrittore, rivendicando di aver concepito una realtà propria al personaggio e di essersi «saputo attenere, fino allo scrupolo, sul suo vero»[75] e riconducendo così il suo autobiografismo «nell'ordine della letterarietà anziché in quello della confessione viscerale»[76].

La rovina della proprietà è in realtà provocata da rilevanti cause esterne, più che da motivazioni inconsce e, per di più, nel testo vengono sottolineati esplicitamente l'attaccamento di Remigio al podere e la sofferenza, persino fisica, che egli prova per le disgrazie e per i debiti. Il fallimento di Remigio è determinato *a priori*, oltre che dall'inibizione, dalla sua identità evanescente, per molti versi ancora adolescenziale, continuamente messa in crisi dall'esterno. L'identità che Remigio si sforza di costruire è in opposizione a quella paterna, come mostra l'agonismo nei confronti del padre (X, p. 299), perché per identificarsi con il padre e sostituirsi a lui, come Alberto nella novella *La capanna*, egli dovrebbe incattivirsi e diventare «più eguale alla vita»[77]; mentre il suo progetto esistenziale si basa su un astratto ideale di mitezza e di bontà, con la quale contrasta pirandellianamente la maschera che, a livello sociale, gli viene imposta, nei termini complementari dell'imbecillità, della follia e della devianza, cioè della diversità e pericolosità sociale. In Remigio confluiscono contemporaneamente i caratteri di tanti personaggi russi dell'Ottocento, cioè dell'«uomo superfluo» e socialmente inutile, che viene dal mondo «umiliato e offeso»[78] e la dimensione esistenziale che, nei personaggi di Dostoevskij, privilegia l'interiorità rispetto alla socialità e sovrappone il sogno alla realtà.

Lo spettacolo del disfacimento fisico e dell'impotenza di Giacomo nell'agonia e nella morte provocano nel figlio il superamento di quel conflitto d'ambivalenza tra pulsione aggressiva ed istanza affettiva, tipica del complesso edipico[79],

[74] Sulla linea critica di Debenedetti, che aveva parlato di «nevrosi ossessiva», Gioanola giunge addirittura ad una diagnosi di «schizofrenia»: cfr. E. GIOANOLA, *Gli occhi chiusi di Federigo Tozzi* (1980), in ID., *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*, Milano 1991, pp. 114-48.

[75] Cfr. F. Tozzi, Lettera a Pietro Pancrazi del 19 maggio 1919, in *Federigo Tozzi. Mostra di documenti* cit., p. 92, a proposito dell'intervento critico di P. PANCRAZI, *Un toscano: Federigo Tozzi* (1918), in ID., *Ragguagli di Parnaso*, a cura di C. Galimberti, Milano-Napoli 1967, II, pp. 137-45 (in cui sono raccolti altri due interventi su Tozzi degli anni 1919-20). Anche Russo, come Pancrazi, attribuì le patologie dei personaggi all'autore: cfr. L. RUSSO, *Federigo Tozzi* cit.; sulla questione cfr. R. DEDOLA, *Tozzi* cit., pp. 65-66 e 77-78.

[76] L. BALDACCI, *Con gli occhi chiusi* (1983), in ID., *Tozzi moderno* cit., p. 42.

[77] F. TOZZI, *La capanna* (1919), in ID., *Opere*, ed. Marchi cit., p. 1028. Cfr. inoltre ID., *Ricordi di un impiegato* (1920), *ibid.*, p. 407: «Sarei, forse, per accostarmi a quella cattiveria che dicono indispensabile imparare? [...] E così difficile, dunque, essere buoni?»

[78] Cfr. sull'«oblomovismo» G. MANACORDA, *Italo Svevo* (1949), in ID., *Vent'anni di pazienza* cit., pp. 167-70.

[79] Cfr. S. FREUD, *Hemmung, Symptom und Angst*, 1926 (trad. it. *Inibizione, sintomo e angoscia*, in ID., *Opere*, X cit.,pp. 231-317).

a favore della seconda. L'angoscia d'evirazione si è spostata dal padre agli altri, che infatti appaiono deformati e minacciosi (in questo senso è emblematico il personaggio di Bùbbolo, il cui braccio paralizzato «poteva picchiare come se fosse stato un bastone»: XVII, p. 335*)*, si è evoluta in «angoscia morale, angoscia sociale»[80], estremizzandosi in «angoscia di fronte alla morte (o di fronte alla vita)» e «alle forze del destino», fino all'inevitabile «separazione, esclusione» dal corpo sociale. Ma alla paura della morte, di cui Remigio coglie i presagi, si intreccia l'opposta pulsione di morte, come mostra il finale del romanzo, quando il giovane offre a Berto l'occasione per il delitto: gli ordina di prendere l'accetta e di seguirlo nel campo per abbattere «una cascia» (acacia), ma esita ed ha paura (XXVI, pp. 398-99*)*.

L'istanza autopunitiva, in Remigio, è inconscia, ed è determinata dal sentimento di quella colpa che gli è attribuita dalla collettività, ma alle cui radici è il trauma infantile della perdita dell'amore paterno[81]. Il rifiuto del padre a riconciliarsi persino sul letto di morte blocca Remigio al suo senso di colpa, che assume una consistenza reale nel ricordo di Giulia «mandata via di casa, quando il padre era ancora là sul letto» (XIV, p. 320) e nella consapevolezza di non aver rispettato la volontà paterna[82]. Il rapporto con il padre determina per Remigio ogni tipo di rapporto umano, compromesso dalla paura, dall'incapacità di comunicare (di norma egli sostituisce alle parole il linguaggio del corpo), dal nevrotico rifugiarsi nel «territorio protetto»[83] della fantasia, con conseguente, parziale, perdita di realtà. Dalla mancanza d'amore deriva l'inibizione della pulsione affettiva, che resta mera potenzialità, impossibilitata ad espandersi dalla repressione prima esterna, e poi interiorizzata; tanto che egli può sognare di darle libero corso, paradossalmente, a condizione di trovarsi in solitudine: «gli pareva d'essere solo e di amare» (XI, p. 302); e può apertamente soddisfarla soltanto nei confronti delle cose, in rari momenti di pacificazione (XXII, p. 369*)*. La stessa coscienza di vivere gli viene suscitata ad intermittenza, per similarità, dalla natura primaverile trionfante («Nell'aria c'era la giovinezza; e Remigio sentiva attaccarsi ad essa»: XI, p. 302) oppure per contrasto con la sorte altrui, come sollievo di non essere morto[84].

[80] *Ibid.*, p. 287 (da cui sono tratte anche le citazioni successive).
[81] Cfr. ID., *Das Unbehagen in der Kultur* cit.,trad. it. pp. 610-30.
[82] Cfr. E. DEDOLA, *Tozzi* cit., p. 42.
[83] S. FREUD, *Der Realitätsverlust bei Neurose und Psychose*,10924 (trad. it. *La perdita di realtà nella nevrosi e nella psicosi*, in ID., *Opere*, X cit.,p. 43).
[84] Cfr. XVII, p. 340: dopo aver visto il calabrone inghiottito dall'anatra «Egli pensò, come se sognasse: "Sono giovane!"»; XXIV, p. 389: «Spogliandosi, preso da un malessere sempre più vivo, pensò alla vacca ed al vitello morto; e si sentì confortare»; cfr. inoltre F. TOZZI, *Pigionali* (1917), in ID., *Opere*, ed. Marchi cit., p. 775; ID., *Cose* cit.,[52], pp. 634-35.

3.3. La natura; la campagna.

Minacciato da pericoli reali, allo stadio estremo della nevrosi, Remigio cerca amore, conforto e rifugio in «una regressione temporale negli anni infantili [...] sino nel grembo materno»[85]; morta da anni la madre, di cui Luigia non può assumere il ruolo[86] essa è simbolicamente sostituita dalla terra, in cui egli si scava una nicchia, «un letto di erba» in cui «assopirsi» (XXV, pp. 389-90) e dimenticare gli affanni, immerso nel *continuum* indistinto della vita vegetale ed animale: «Allora, ebbe il bisogno che qualcuno gli volesse bene, qualcuno che si degnasse di rincorare la sua coscienza». Che si tratti della Madre Terra è enunciato dal testo, nello stesso capitolo, in una descrizione del paesaggio visto dagli occhi di Remigio: «La terra lavorata era violacea e grigia: nel *grembo* della valle, fino alla Tressa, quasi verde» (p. 395, corsivo nostro). Il motivo si sviluppa ampiamente nel corso del romanzo ed è documentabile come *Leitmotiv* nell'intertesto[87] ma nel luogo citato si esplicita, sovrapponendo il prima della nascita con il *post mortem*, pascolianamente la culla e la bara, nelle metafore «letto»-«buca», sonno-morte, alla quale inconsciamente, ormai quasi alla fine del romanzo, il personaggio tende, come fuga definitiva dalla realtà e ritorno alle acque materne («l'acqua limpida» della Tressa, «placida, senza gorgogli»: XIV, p. 320). Berto, «furioso di vivere»[88] più radicalmente ed esplicitamente, dà voce alla pulsione di morte: «Qualche volta, vorrei entrare sotto terra; giù in fondo, più sotto dei lombrichi» (XVIII, p. 343*).*

L'armonia con la natura sembra di fatto possibile, per Remigio, soltanto attraverso l'annullamento fisico, perché essa gli appare, come già ad Adele, «*chiusa* in un ritmo [...] estraneo»[89], e indifferente al dolore umano: nel romanzo emerge continuamente, per lo più registrando nelle descrizioni del paesaggio la visione di Remigio, il contrasto (spesso sottolineato dall'avversativa «ma») tra la sofferenza, l'angoscia e le disgrazie da cui è afflitto il personaggio e la bellezza, la vitalità, persino l'allegria della natura trionfante; tale contrasto viene poi universalizzato nell'opposizione fragilità-precarietà della vita umana/continuità della natura nel suo perenne rinnovarsi[90]. La bellezza stessa della natura, con i suoi illusori effetti rasserenanti, si rivela allora come un inganno, un velo steso a coprire la verità ontologica del dolore e dell'infelicità, sulla linea del pensiero di Schopenhauer, e la

[85] S. FREUD, *Hemmung, Symptom und Angst* cit.,trad. it. p. 276.

[86] Cfr. II, p. 267, dove viene ripreso il tema delle mani materne, più sviluppato in altri testi: cfr. E. DEDOLA, *Il romanzo e la coscienza. Esperimenti narrativi del primo Novecento italiano*, Padova 1981, p. 43; ID., *Tozzi* cit., pp. 28-31.

[87] Cfr. F. TOZZI, *Bestie* cit., p. 608; ID., *Cose* cit., [82], p. 645, [113], p. 654, [128], p. 658; ID., *Un giovane* (1918), in ID., *Opere*, ed. Marchi cit., pp. 829-20; ID., *La capanna* cit., p. 1029.

[88] ID., *Cose* cit.,[113], p. 654.

[89] ID., *Adele* cit., p. 568; cfr. anche p. 520.

[90] Cfr. in particolare I, pp. 263-64; XXV, pp. 389-90 e 393; XXVI, p. 399.

crudele necessità della legge della selezione naturale, con un riferimento al pensiero positivistico, per la quale ogni essere vivente è potenziale carnefice per gli altri. La natura, leopardianamente matrigna, travolge tutte le sue creature nello stesso destino di dolore: le acque «materne» della Tressa straripano, portando rovina; il vitello nasce morto; il sole, simbolo di vita, dissecca gli alberi, tra cui il ciliegio. Le creature, a loro volta, non sono legate leopardianamente da un'alleanza di fraterna solidarietà, né da quell'«istinto che hanno i piccoli di stringersi fra loro per resistere alle tempeste della vita»[91], ma da un rapporto di sadica aggressività o di indifferenza. Di conseguenza, anche la rappresentazione della campagna rifugge dal registro elegiaco e idillico, dal bozzetto e dal «colore» locale, tipici di tanta letteratura che aveva idealizzato la vita dei campi, identificandola con i valori di naturalità ed innocenza, di autenticità e salubrità, ed opponendola alla città. Tozzi esibisce, nelle lunghe descrizioni dei lavori agricoli e nella scena del «popolo dei campi» che si reca alla messa domenicale, l'abbrutimento fisico e morale causato dalla fatica e dalle privazioni.

Se nel comportamento di Remigio perdura un'eco della visione verista della campagna come luogo di evasione e conforto, la città di provincia e la campagna nel *Podere* sono unificate nella rappresentazione di un'umanità mossa dagli stessi bassi istinti e sentimenti, solidale nella pratica del pettegolezzo, della calunnia, del raggiro, immersa nello stesso «livido squallore»[92] tanto più ripugnante per lo scarso valore dell'oggetto della contesa. Remigio vede Siena inserita nel paesaggio, in continuità con la campagna, fatta anzi della stessa terra (XXV, p. 397*)*, corrosa dalla stessa decadenza della Casuccia, essa stessa presagio di rovina: «Remigio guardava Siena; le cui vie, di lontano a quel modo, somigliavano a screpolature di case» (XXIV, p. 383). Soltanto in questo breve passo è possibile rilevare una traccia di quella deformazione espressionistica della città, tipica dei romanzi tozziani, attraverso cui si esprime il disagio e lo smarrimento del personaggio nella città, la sua fobia per la folla estranea, che lo perseguita con i suoi sguardi e la sua curiosità; nella campagna invece si realizza il valore della solitudine. Anche la visionarietà allucinata, caratterizzante altri romanzi di Tozzi, è nel *Podere* ridotta al minimo, in coerenza con un impianto romanzesco «drenato»[93], tutto giocato sull'oggettività e sull'essenzialità del dettato, e, oltre a proiettarsi sull'esterno, deformando gli oggetti, sembra negli oggetti riflettere la psiche disturbata del personaggio: si consideri nel capitolo II la contemplazione di Remigio nelle stanze, i cui

[91] G. VERGA, *Fantasticheria*, in ID., *Vita dei campi* (1880), in ID., *Novelle*, a cura, con avvertenza e commento di P. Nardi, Milano 1965[15], p. 18.
[92] N. TEDESCO, *La condizione crepuscolare*, Firenze 1970, p. 32.
[93] A. ROSSI, *Modelli e scrittura* cit., p. 15.

arredi riportano alla luce ricordi e traumi lontani e si caricano di minaccia; oppure l'immobilità degli animali, sottoposti ad un processo di mineralizzazione[94] a rappresentare l'estraneità e la distanza dal soggetto; e, al contrario, la percezione di una realtà di secondo grado, solo «sentita» o sognata dal protagonista, ora nevroticamente schizomorfa, ora empatica, di marca espressionista, quasi animistica in conseguenza della regressione all'infanzia[95].

3.4. Religione e superstizione.

La visione pessimistica e negativa del mondo e dell'esistenza rappresentata nel *Podere* testimonia un sentimento religioso primitivo e tragico, che, fuori dall'ortodossia cattolica, attinge al manicheismo e allo gnosticismo, oltre che al pensiero agostiniano, per affermare una condizione originaria di peccato, per la quale non si dà redenzione[96]. In questa prospettiva, che annulla l'escatologia cristiana, un'interpretazione del personaggio di Remigio in chiave cristologica[97] è possibile soltanto in funzione di un rovesciamento simbolico; mentre appare del tutto convincente la definizione di Remigio come «un Giobbe laico», incapace, per «la sua fierezza violenta» (VIII, p. 294), di superare la ribellione e la presunzione d'innocenza attraverso le prove.

L'etica cristiana viene nel testo rovesciata e contraddetta, in una prospettiva antispiritualistica, funzionale al particolare realismo di Tozzi, tutto «fisico», persino «fisiologico»[98]; *Il podere* evidenzia, come in genere le novelle, il carattere antisentimentale tipico dell'opera di Tozzi, che va a ragione ricondotto «a una tradizione della crudeltà»[99], riattualizzata per Tozzi soprattutto da Verga e Pirandello[100] (ma ad essa va ascritta anche «la bella ferocia russa»[101] di Gor´kij), e radicalizzata fino al sadismo dalla sua scrittura, che alla verghiana «consolazione della pietà»[102] sostituisce l'identificazione e l'antipatia. Non c'è amore nel mondo di Tozzi, c'è l'aspirazione frustrata all'amore e la «consapevolezza impotente della cattiveria»[103], unita ad «un'acuta sensibilità per il male», che si presentano

[94] Cfr. *ibid.*, p. 31.
[95] Cfr. XXI, p. 367, e XXV, p, 395.
[96] Cfr. F. ULIVI, *Federigo Tozzi*, Milano 1962[2] (nuova edizione ampliata).
[97] Cfr. L. BALDACCI, *Itinerario del romanzo tozziano*, in *Per Tozzi* cit., pp. 8-9, da cui è tratta anche la citazione successiva. Già S. MAXIA, *Uomini e bestie* cit., p. 106, aveva indicato nella morte di Remigio il sacrificio rituale di «un "capro espiatorio"».
[98] A. MORAVIA, *Invito alla lettura*, in F. TOZZI, *Novelle*, a cura di G. Tozzi, Firenze 1976, p. VI.
[99] L. BALDACCI, *Itinerario* cit., p. 16.
[100] Cfr. F. TOZZI, *Luigi Pirandello* (1919, ma datato 1918), in ID., *Opere*, ed. Marchi cit., pp. 1317-1319.
[101] ID., *I due* (1913), *ibid.*, p. 1263.
[102] R. LUPERINI, *Il Novecento* cit., p. 289.
[103] A. MORAVIA, *Invito alla lettura* cit., p. VII, da cui è tratta anche la citazione successiva.

«come una condizione naturale che non può essere abolita»[104] né spiegata, ma soltanto rappresentata.

In una visione tutta immanente l'unico valore certo è quello naturale della vita; tale discorso è affidato ai tre personaggi di Remigio, Berto e Picciòlo, che rappresentano tre diversi tipi in rapporto al problema religioso, ma rivelano tratti di complementarità nella riflessione sulla «miseria»[105] di un'esistenza destinata a non lasciare traccia[106]. Le riflessioni sul destino individuale vengono estese da Berto alla condizione umana ed universalizzate («L'uomo non è mai contento! [...] L'uomo è sempre stato male, per quello che capisco io, fino da Adamo», p. 342)[107] con echi biblici[108] funzionali a delineare l'immagine di un'umanità non redenta dal Cristo, per la quale l'unica fraternità possibile è quella di Caino[109].

Manca, in tutti i personaggi del *Podere*, un autentico sentimento religioso, surrogato dalla pratica religiosa ed espresso nei termini del timore superstizioso per una divinità ignota e lontana, di cui è necessario scongiurare l'ira: la sovrapposizione tra culto cattolico e superstizione contadina è ben rappresentata nella digressione sulla guaritrice, Sunta del Borgo, ed è espressa, esplicitamente e con sarcasmo, dal narratore (XV, p. 327), ed implicitamente, nell'uso ricorrente del segno della croce, come scongiuro.

Se per Remigio la fede è astratto desiderio «di credere» (XXV, p. 396), bloccato dalla sua avversione per le istituzioni e quindi per il culto, e forse anche dall'identificazione di Dio Padre con la figura paterna[110], Picciòlo rappresenta l'adesione comune alla religione come espressione del sentimento della propria impotenza di fronte al destino e quindi come sua accettazione passiva e come bisogno di consolazione[111]. Berto segue un percorso del tutto opposto: proprio perché «è incapace di sopportare il peso della frustrazione»[112], si allontana dalla religione e l'aggressività

[104] F. TOZZI, *Luigi Pirandello* cit., p. 1317.

[105] Cfr. XXV, p. 393. La parola è usata nell'accezione biblica (cfr. almeno *Giobbe*, 3,10; 5,7; 10,15) ed agostiniana (cfr. AGOSTINO, *La Città di Dio*, a cura di C. Carena, Torino-Paris 1992, in particolare libro XIX, capp. IV-XIII), ma anche leopardiana (cfr. G. LEOPARDI, *Le ricordanze*, vv. 83-84, in ID., *Canti*, a cura di A. Tartaro, Roma-Bari 1984, p. 135: «non ha la vita un frutto, | inutile miseria»; e ID., *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, v. 106, *ibid.*, p. 144).

[106] Cfr. XVIII, p. 342: [Berto] «Quando sarò morto, chi si ricorderà di me? Non ho né meno un figliolo»; XXV, p. 393: «Anch'egli [Remigio], ora, poteva morire, e nessuno lo avrebbe rimpianto».

[107] In termini analoghi si esprime Picciòlo: «A questo mondo non deve star bene nessuno!» (XII, p. 320).

[108] Cfr. *Ecclesiastico*, 40, 2-4. Nelle successive battute di Berto (pp. 342-43) si possono riconoscere un diffuso tono leopardiano e quasi citazioni da *La sera del dì di festa* (in G. LEOPARDI, *Canti* cit., pp. 81-82, vv. 38-39) e dal *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*.

[109] Cfr. F. TOZZI, *La sementa* (1919), in ID., *Opere*, ed. Marchi cit., pp. 1088-94; il manoscritto porta la data «7.1.1918».

[110] Cfr. L. BALDACCI, *Itinerario* cit., p. 9.

[111] Cfr. S. FREUD, *Das Unbehagen in der Kultur* cit., trad. it. pp. 564-65 e 623; ID., *Die Zukunft einer Illusion*, 1927 (trad. it. *Il destino di un'illusione*, in ID., *Opere*, X cit., pp. 435-85).

[112] ID., *Das Unbehagen in der Kultur* cit., trad. it. p. 578.

diventa l'unica possibile espressione della sua «ribellione [...] contro il mondo esterno»[113] e contro il destino (la divinità). Il progetto omicida si formula come presa di coscienza di una pulsione originaria (XIV, p. 325), che trova dapprima un soddisfacimento parziale nell'affermazione di un elementare principio di piacere (il furto dei frutti della terra, il vino all'osteria, la quantità eccessiva di cibo: XIX, p. 347) per incanalarsi poi decisamente nella distruttiva pulsione di morte, come negazione della propria impotenza e fragilità[114] e ricerca di una nuova identità (XVIII, p. 341). L'aggressività di Berto è rappresentata nel romanzo attraverso un *climax* di progetti ed azioni violente, reso tanto più efficace dai momenti di dubbio e di cedimento della volontà: tra questi, il pensiero di ricorrere alla confessione, subito respinto perché «allora non sarebbe stato più libero di se stesso» (XVIII, p. 342). Questa esplicita affermazione del libero arbitrio non solo distanzia il personaggio dalla tipologia lombrosiana dell'«uomo delinquente»[115], ma rende improponibile un'interpretazione del *Podere* sia in chiave giansenista, sia in chiave positivistica.

Il romanzo è intessuto di motivi iconologici e situazioni bibliche; il più rilevante è il tema della vite, che ricorre con insistenza nel Vecchio Testamento, ma per il quale Tozzi si ispira soprattutto al Nuovo Testamento: alla parabola evangelica della vite e dei tralci[116] e all'*Apocalisse*[117]. Il tema si sviluppa in cinque luoghi[118] e si intreccia con la simbologia agreste e pagana legata alla fertilità e all'abbondanza e con il culto dionisiaco[119] non a caso nella scena della mietitura religiosità cristiana e superstizione pagana si fondono e nelle digressioni sulla guaritrice e sulla vagabonda agiscono probabilmente reminiscenze dannunziane[120]. Nel discorso del romanzo, il tema agisce a due livelli: nell'intreccio, come presagio per il personaggio e come indizio che anticipa il finale per il lettore; nel contenuto, attraverso il rovesciamento del messaggio evangelico delinea l'immagine di una divinità ingiusta, alleata dei malvagi a danno degli innocenti, persino ispiratrice dell'iniquità[121].

Le citazioni bibliche, sedimentate nella «storia culturale»[122] dell'autore, agiscono nella scrittura come metafore, frammenti di un discorso e di un messaggio di cui si è perduto il senso unitario. La scelta stessa del mondo contadino come

[113] ID., *Der Realitätsverlust* cit., trad. it. p. 42, da cui è tratta anche la citazione successiva.
[114] Cfr. ID., *Das Unbehagen in der Kultur* cit., trad. it. pp. 608-9.
[115] C. LOMBROSO, *L'uomo delinquente*, Milano 1876. Cfr. P. CESARINI, *Tutti gli anni di Tozzi* (1935), Montepulciano 1982 (nuova edizione ampliata), p. 59.
[116] Cfr. *Giovanni*, 15, 1-8.
[117] Cfr. XIII, p. 312, e il finale del romanzo (XXVI, p. 399) con *Apocalisse*, 16, 21.
[118] Cfr. XI, p. 302; XII, p. 310; XIII, p. 312; XXI, pp. 367-68; XXVI, p. 399.
[119] Cfr. XII, p. 307; XV, p. 326; XXIV, pp. 384-86. Cfr. inoltre F. TOZZI, *Barche capovolte* (1981), *Verso l'ebbrezza*, in ID., *Opere*, ed. Marchi cit., pp. 759-60.
[120] Cfr. A. ROSSI, *Modelli e scrittura* cit., pp. 88-92.
[121] Cfr. XVIII, p. 344: «Berto alzò gli occhi verso il temporale, e si sentì pieno di cattiveria».
[122] L. BALDACCI, *Itinerario* cit., p. 8.

oggetto della rappresentazione, radicalizzando la distanza dalla storia in rifiuto della storia negli anni della guerra mondiale, esibisce la crisi dei valori, squisitamente moderni, del progresso e della giustizia; compiuto ormai nella contemporaneità il processo di secolarizzazione della civiltà e decaduto il senso del sacro (ne è simbolo la «mezza Madonna di terracotta» (VII, p. 288) rimasta a ricordare l'antica destinazione ad opera pia della Casuccia), il tragico, abbassato al quotidiano e all'interiorità individuale, non conosce catarsi. La redenzione garantita dal sacrificio di Cristo è stata vanificata dalla civiltà e dalla storia. Il discorso del romanzo si sviluppa dunque non in conseguenza di un «inconsapevole ateismo radicale»[123], che sarebbe pur sempre un'acquisizione ideologica, ma sulla linea di un consapevole rifiuto del moderno, cioè di un'ideologia negativa.

4. Modelli e fonti.

A lungo ha pesato sulla critica il giudizio di Borgese, che nel *Podere* e soprattutto in *Tre croci* salutava, nel ritorno a Verga, la rinascita del romanzo. Indubbiamente la scelta del realismo formale e dell'oggettività della narrazione aveva imposto a Tozzi il confronto con la tradizione più vicina, il naturalismo e soprattutto il verismo di Verga; e per distinguersi da quella tradizione, Tozzi rivendicava per sé un posto nella linea del grande realismo, facendolo reagire con le istanze sperimentali del frammentismo e con l'espressionismo. È sintomatico che nel saggio *Come leggo io* vengano citati il *Decameron* e *I promessi sposi* come esempi di essenzialità ed allusività nella rappresentazione, in funzione della profondità ed a svalutazione dell'«esprit romanesque»[124], fondato sulla trama e sulla «bravura del mestiere»[125] per garantire una «storia ben congegnata»[126]. La poetica verista dell'impersonalità, con i suoi presupposti scientifici, poteva essere contraddetta con il recupero di un narratore onnisciente (di ascendenza sia boccacciana sia manzoniana), attraverso la cui voce si riconosce la «presenza sempre vigile dell'autore dietro la presunta oggettività della narrazione[127]. Tale tratto di congenialità è condiviso anche con Pirandello, il quale mantiene costantemente un'«autorità spirituale»[128], grazie appunto alla «presenza silenziosa dell'autore» accanto ai personaggi, e per questo rappresenta

[123] *Ibid.*, p. 9.
[124] A. MANZONI, Lettera a Claude Fauriel del 29 maggio 1822, in ID., *Tutte le opere*, VII. *Lettere*, a cura di C. Arieti, Milano 1970, I, p. 271.
[125] F. TOZZI, *Come leggo io* cit., pp. 1324-25.
[126] U. ECO, *Il superuomo di massa*, Milano 1978, p. 17.
[127] A. ASOR ROSA, *«Decameron» di Giovanni Boccaccio*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, diretta da A. Asor Rosa, I. *Dalle Origini al Cinquecento*, Torino 1992, p. 493.
[128] F. TOZZI, *Luigi Pirandello* cit., pp. 1313-14, da cui sono tratte anche le successive citazioni.

secondo Tozzi «la coscienza del realismo». D'altra parte, il modello verghiano, nella persistenza degli «umili» manzoniani come oggetto della narrazione, permetteva di rendere ancora più «*angusto*» il «*Teatro*»[129] e di abbassare l'epica (le «*luttuose Traggedie d'horrori e Scene di malvaggità grandiosa*») al tragico quotidiano, garantendo dalle tentazioni dell'ideologia e dell'etica. La rivendicazione della lezione verghiana, in funzione antidannunziana, esplicitava la «volontà di ritorno alla realtà, senza più mediazioni di tipo letterario e ideologico»[130] e si chiariva in senso sperimentale ed espressionista; se il narratore tozziano non regredisce al livello dei personaggi come in Verga, della sua tecnica narrativa vengono però acquisite le innovazioni funzionali, dal discorso indiretto libero[131] al sistema presagi-disgrazie, all'uso dei proverbi e soprattutto all'assenza di gerarchia tra gli avvenimenti narrati. Nel saggio *Giovanni Verga e noi*, Tozzi contrappone al «movimento inappagato»[132] di D'Annunzio la chiarezza costruita e la spontaneità popolare di Verga, «grande e schietto come le cose più schiette della natura»[133]; in un simile giudizio Tozzi sovrapponeva all'opera verghiana la propria poetica, già enunciata in *Bestie*, e l'impegno tecnico ad occultare il lavorio compositivo per raggiungere un effetto di immediatezza, di «sincerità impulsiva»[134].

Ma in quel giudizio si coglie anche una chiara indicazione di ricerca verso il primitivismo in senso estetico ed espressivo[135], sulla scorta degli antichi scrittori senesi: in un saggio del 1918, Tozzi sottolinea l'evidenza, la naturalezza, la spontaneità, la «semplicità, che in certi casi è grandiosità»[136] della prosa di san Bernardino, capace di insegnare ai moderni «come si possa scrivere senza velature e aggiunte di falsificazioni letterarie», anche nella scelta dei contenuti; Tozzi delinea una teoria della scrittura come «liberazione» di «un mondo che sembra destinato al silenzio», cioè dell'inconscio; la «profondità realistica» dei personaggi viene raggiunta non attraverso lo scavo e l'analisi psicologica, bensì attraverso l'oggettivazione. La "linea toscana" che agisce su Tozzi va dunque dai trecentisti a Boccaccio, e può arrivare a sfiorare Sacchetti, ma non include i narratori otto-novecenteschi (Pratesi, Fucini, Procacci, Paolieri), troppo inclini al bozzetto e al bonario colore locale[137].

[129] A. MANZONI, *Introduzione* a ID., *I promessi sposi* (1840), in ID., *Tutte le opere*, a cura e con introduzione di M. Martelli, premessa di R. Bacchelli, Firenze 1973, I, p. 949, da cui è tratta anche la citazione successiva.
[130] R. LUPERINI, *Il Novecento* cit., I, p. 288.
[131] Cfr. E. CANE, *Il discorso indiretto libero nella letteratura italiana del Novecento*, Milano 1969, pp. 17-30.
[132] F. TOZZI, *Giovanni Verga e noi* (1918), in ID., *Opere*, ed. Marchi cit., p. 1307.
[133] *Ibid.*, p. 1305.
[134] ID., *Rerum fide* cit., p. 1322.
[135] Cfr. L. BALDACCI, *La lezione di Debenedetti* (1987), in ID., *Tozzi moderno* cit., p. 93.
[136] F. TOZZI, *San Bernardino da Siena* (1918), in ID., *Opere*, ed. Marchi cit., p. 1301, da cui sono tratte anche le successive citazioni.
[137] Cfr. G. LUTI, *Tradizione e invenzione nell'opera di Federigo Tozzi*, in *Tozzi in America*, a cura di L. Fontanella, Roma 1986, pp. 20-24.

Gli stessi principi estetici e teorici sovrintendono alla fruizione del modello crepuscolare[138]; ad un'esigenza antiretorica (il distacco da Carducci e D'Annunzio)[139] si deve l'attenzione tributata dal senese alla poesia di Guido Gozzano, peraltro coinvolta *in toto* in una violenta ed impietosa stroncatura, funzionale, si direbbe, ad esibire un modello ben più congeniale, la poesia di Francis Jammes[140] plagiato da Gozzano, secondo Tozzi; il quale evidenzia gli elementi che sente comuni con il poeta francese, definito «poeta sinceramente campagnolo, con le sue reminiscenze interiori ch'egli adopera come emozioni»[141]. Se con molta cautela si deve tratteggiare la componente crepuscolare nella scrittura tozziana[142], il diverso uso di tematiche crepuscolari può contribuire ad evidenziare la non-continuità tra *Con gli occhi chiusi* e *Il podere*, la non-identità di Pietro e Remigio: gli oggetti raccogliticci di cui è zeppo il salotto cittadino di Anna[143] si qualificano proprio come le «buone cose di pessimo gusto»[144], prive di memoria e perciò di significato; mentre nel salotto della Casuccia gli stessi oggetti acquistano, a differenza degli interni crepuscolari, «potere evocativo»[145] ed un «alone simbolico», perché permeati proprio dalle «reminiscenze interiori» del personaggio. La consapevole cattiveria (con manifestazioni sadiche) di Pietro e il suo sogno di purezza totalizzante si rovesciano nella rinuncia masochistica e nell'astratta bontà infantile di Remigio, per il quale la difesa da una realtà sociale ostile si qualifica nei termini gozzaniani della ricerca di un «rifugio»[146] con annessa fuga nel sogno e nella regressione infantile; e nei termini corazziniani del fanciullo che piange, della vittima innocente: le lacrime nel *Podere* scorrono abbondanti, come manifestazione autentica del dolore di vivere, a cui non è più concessa nemmeno un'illusione di trascendenza e di riscatto[147]. La

[138] Cfr. A. ROSSI, *Modelli e scrittura* cit., pp. 46-58.

[139] Cfr. E. TOZZI, *I due* cit.,p. 1262.

[140] A Jammes Tozzi aveva dedicato *In campagna*, il suo primo racconto pubblicato, e, sempre nel 1910, del poeta francese aveva tradotto alcune poesie: cfr. F. SAPORI, *Francis Jammes et Federigo Tozzi*, in «La Phalange», nuova serie, XII (1938-39), pp. 252-52.

[141] F. TOZZI, *I due* cit.,p. 1262.

[142] Al crepuscolarismo Tozzi venne ascritto da G. PIOVENE, *Spunto per un saggio su Tozzi*, in «Solana», *Omaggio a Federigo Tozzi*, V (1930), pp. 32-39.

[143] Cfr. F. TOZZI, *Con gli occhi chiusi* cit., pp. 52-53.

[144] G. GOZZANO, *L'amica di nonna Speranza*, vv. 2 e 12, in ID., *La via del rifugio* (1907), in ID., *Poesie*, introduzione e note a cura di G. Bàrberi Squarotti, Milano 1977, p. 84.

[145] M. CARLINO e E. MUZZIOLI, *La letteratura italiana del primo Novecento (1900-1915)*, Roma 1986, p. 91, da cui è tratta anche la citazione successiva.

[146] Cfr. IX, p. 294: «[Remigio] Tornò subito a casa, come se avesse dovuto fuggire; per rifugiarsi». Il rifugio è la casa, ma anche la natura: Remigio che si assopisce nel «letto d'erba» riecheggia il poeta che sta «Socchiusi gli occhi, [...] supino nel trifoglio» (G. GOZZANO, *La via del rifugio*, vv. 5-6, 69-70, 169-70, in ID., *La via del rifugio* cit.,pp. 61-67).

[147] Nel *Podere* ricorre più volte, con il segno negativo, l'immagine del cielo azzurro di *Toblack*: «in alto, un cielo azzurro, pieno |di speranza e di consolazione, |un cielo aperto, buono come un occhio |di madre che rincuora e benedice» (S. CORAZZINI, *Toblack*, vv. 11-14, in ID., *L'amaro calice* (1905), in ID., *Poesie edite e inedite*, a cura e con introduzione di S. Jacomuzzi, Torino 1968, p. 77).

tematica per eccellenza corazziniana[148], l'attesa della morte, il prepararsi a morire, assaporati masochisticamente, ricorre con una certa frequenza nell'opera di Tozzi e, allusa dal «trasporto funebre» in cui s'imbatte Remigio (VIII, pp. 292-293), si radicalizza nel *Podere* nella pulsione di morte. All'area crepuscolare si possono ascrivere il grigiore, la decadenza della casa, le descrizioni paesistiche, spesso velate da nebbia e da caligine e accompagnate dal suono delle campane, la poeticità della domenica[149] (tema di ascendenza simbolista), a fingere l'idillio e a generare un diffuso sentimento di tristezza, ed infine l'uso dei diminutivi; mentre l'attenzione all'infinitamente piccolo e ai nomi delle piante risale a Pascoli. L'immobilità naturale e la precisione dei contorni e dei particolari sono di gusto govoniano; la limitazione dell'orizzonte nella visione del cielo notturno[150], tra Gozzano e Palazzeschi, mette la sordina al cosmico.

La contestazione del sublime operata dai crepuscolari, particolarmente da Corazzini, che esibiva la crisi di un mondo, ma prospettava un'attesa e un cominciamento, e nell'accezione del *liberty* palazzeschiano, che praticava la più squisita letterarietà «nella sua dimensione rovesciata»[151] ben si poteva coniugare con l'espressionismo e il frammentismo dei vociani. L'abbassamento e il rovesciamento venivano teorizzati dallo stesso Tozzi («troveremo di quelle [parole], che saranno bastevoli a tramutare magari in comico quel che voleva passare per tragico»)[152], come contestazione nell'antisublime del prototipo dell'*artifex* dannunziano.

Nei saggi del 1918, Tozzi accoglie «le motivazioni teoriche ed ideologiche»[153] e le «giustificazioni storiche» avanzate per il frammentismo da Boine, Jahier e Slataper, come coscienza della crisi, seguita alla perdita di una visione del mondo (delle ideologie), ma già nelle premesse lo scrittore senese supera la dimensione passiva dell'«aspettazione» e della «preparazione» e lo stallo di una dialettica impossibile fra l'ordine e il disordine, fra la tradizione e l'avanguardia. Se i «morali-

[148] Cfr. L. BALDACCI, *Le illuminazioni di Tozzi* (1970), in ID, *Tozzi moderno* cit., p. 19, che cita Corazzini in particolare per *Ricordi di un impiegato*. Cfr. inoltre F. TOZZI, *Bestie* cit., pp. 578, 580, 590-91, 596-97, 615, 618; ID., *Cose* cit., [94], p. 648, [105], p. 651, [113], p. 654, [128], p. 658.

[149] Cfr. XXV, pp. 395-97. Cfr. s. CORAZZINI, *Libro per la sera della domenica* (1906), in ID, *Poesie edite e inedite* cit., pp. 139-52; A. PALAZZESCHI, *riflessi* cit., pp. 51-53; il tema ricorre con grande frequenza in Govoni e Moretti: cfr. C. GOVONI, *Armonia in grigio et in silenzio* (1903), a cura di A. Scarano, Bari 1992, pp. 64, 110-11, 125, 128; ID., *Gli aborti*, Ferrara 1906, pp. 180-83, 211-12, 230-31; ID., *Poesie elettriche*, Milano 1911, p. 69, 85; M. MORETTI, *Poesie scritte col lapis* (1910), in ID., *Tutte le poesie*, Milano 1966, pp. 47, 51, 57, 59 (nella prima edizione, l'intera sezione era intitolata «Le domeniche»).

[150] Cfr. XII, p. 309: «c'erano due o tre stelle»; XXIV, p. 383: «Intuito il cielo c'erano soltanto quattro stelle».

[151] E. SANGUINETI, *Palazzeschi tra liberty e crepuscolarismo* (1961), in ID., *Tra liberty e crepuscolarisono*, Milano 1977², p. 85.

[152] F. TOZZI, *Rerum fide* cit., p. 1323.

[153] R. LUPERINI, *Il Novecento* cit., pp. 199-200, da cui sono tratte anche le citazioni successive.

sti» vociani vivono fino in fondo la contraddizione tra posizioni teoriche e produzione letteraria, Tozzi risolve il problema proprio all'altezza del *Podere*, spostandolo dal piano della poetica a quello della scrittura, sulla linea dello sperimentalismo, volto ad aprire strade nuove e pronto anche a scontare la provvisorietà del presente. Lo sperimentalismo si chiariva per Tozzi nell'uso di un linguaggio straniato e in contenuti nuovi, che spostassero la ricerca delle «spiegazioni morali»[154] e delle «verità più profonde e più utili» dall'esterno al mondo interiore, narrando gli effetti dei mutamenti storici, economici e sociali nell'individuo, nel suo «punto più sensibile [...] nel rovescio della nostra coscienza convenzionale».

Il richiamo costante all'autenticità del vissuto, alla sincerità e alla profondità unifica modelli e fonti di provenienza eterogenea sotto due denominatori comuni, entrambi indicati come vie per uscire dalla crisi: nella scrittura la sperimentazione, nella riflessione l'aggiornamento culturale nel campo della psicologia scientifica postpositivistica, che fornisce a Tozzi gli strumenti d'analisi per la rappresentazione della vita psichica dei suoi personaggi e del rapporto coscienza/inconscio. La critica recente[155] ha ricostruito con una certa precisione le letture dello scrittore, ridimensionando l'immagine, pur suggestiva, di un Tozzi «palombaro»[156] dell'inconscio, dotato di un «rabdomantico sesto senso»[157].

Fondamentale la lettura dei saggi di William James[158] – che era ben noto anche a Boine[159] –, di Pierre Janet, di Théodule Ribot, con cui Tozzi polemizzò nello scritto *Quel che manca all'intelligenza*[160] pubblicato sulla «Torre». La ricostruzione delle conoscenze psicologiche dello scrittore rimette almeno in parte in discussione la definizione della sua cultura come «prefreudiana», se si considera che gli autori da lui frequentati più volte fanno riferimento al nome e alle teorie di Freud, e se si accoglie come probabile l'ipotesi[161] che Tozzi avesse consultato il numero della «Voce» del 1910 sulla *Questione sessuale* ed in particolare il saggio dell'Assagioli, in cui si tratta, tra l'altro, dei conflitti[162].

[154] F. TOZZI, *Rerum fide* cit., pp. 1322-23, da cui sono tratte anche le citazioni successive.

[155] Cfr. M. MARCHI, *Il padre di Tozzi*, in «Antologia Vieusseux», n. 73-74 (1984), pp. 77-87; ID., *La cultura psicologica di Tozzi*, in «Paragone», n. 422-24 (1985), pp. 78-93.

[156] G. A. BORGESE, *Tempo di edificare* cit., p. 24.

[157] L. BALDACCI, *Le illuminazioni di Tozzi* cit., pp. 14 e 24.

[158] Cfr. A. ROSSI, *Modelli e scrittura* cit., pp. 32-46.

[159] Il libro di W. JAMES, *The Varieties of Religious Experience. A Study in Human Nature*, 1903 (trad. it. *Le varie forme della coscienza religiosa*, Torino 1904), è discusso da Boine in un abbozzo di saggio, dei primi mesi del 1907: cfr. G. BOINE, *Inediti. Appunti per un articolo sulla psicologia della religione e del misticismo. Traduzione di un capitolo di Arische Weltanschauung*, a cura di B. Ulian, Roma 1987; e ID., *Esperienza religiosa* (1911), in ID., *Il peccato* cit., pp. 425-62.

[160] F. TOZZI, *Quel che manca all'intelligenza* (1913), in ID., *Opere*, ed. Marchi cit., pp. 1280-83.

[161] Cfr. M. MARCHI, *La cultura* cit., pp. 89-90; L. BALDACCI, *Una discussione* (1986), in ID., *Tozzi moderno* cit., pp. 65-70.

[162] Cfr. R. G. ASSAGIOLI, *Le idee di Sigmund Freud sulla sessualità*, in «La Voce», IX (1910), p. 262.

Nella lunga e sofferta composizione della tozziana «autobiografia sperimentale»[163] se *Adele* appare come l'applicazione per certi versi impacciata e meccanica delle teorie appena apprese[164], ed ancora in *Ricordi di un impiegato* e in *Con gli occhi chiusi* rilevazioni interiori e terminologia sono a quelle scopertamente debitrici, nel *Podere* la cultura scientifica e religiosa costituisce un punto di riferimento esterno al testo e fornisce una strumentazione che può essere occultata proprio perché perfettamente assimilata e rielaborata, ed entrare in tensione con teorie e fonti divergenti, di area positivistica, da Max Nordau ad Angelo Mosso, a Darwin e a Lombroso; e ciò ad introdurre in una struttura apparentemente tradizionale, rigorosa e a tutto tondo, l'elemento dinamico e destrutturante della contraddizione, e a garantire movimento e complessità ai personaggi.

5. Il progetto linguistico.

Nei saggi del 1918, Tozzi rivolge più volte la sua attenzione al «problema della lingua»[165], consapevole di scontare anch'egli, come i grandi narratori che l'hanno preceduto, la «condanna [...] a ripartire sempre, linguisticamente, da zero»[166] con l'aggravante che, alla mancanza di «un modello chiaro e indiscusso»[167] di lingua nazionale e al «pericolo della prosa aulica» di ascendenza dannunziana, si aggiungeva la crisi del romanzo contemporaneo. In sede teorica lo scrittore sottolinea, genialmente in anticipo sui tempi, il contenuto ideologico del linguaggio e di conseguenza la frattura tra il soggetto e le parole «che appartengono ad altre verità a cui non crediamo più»[168]; il linguaggio va pertanto depurato dalle incrostazioni dell'uso, dell'ideologia e dell'abitudine e reso originale e funzionale attraverso il lavoro artigianale: «Le parole debbono sprizzare come le faville dalla selce, perché vi si batte sopra! Si deve sentire quasi fatica a foggiarle!»[169]. La lingua è un grande serbatoio a cui lo scrittore può liberamente attingere, piegando la parola alle proprie esigenze espressive, senza curarsi della sua provenienza («Basta che sia di casa nostra, e non importa se figlia d'ignoti»)[170], ed innescando un processo che di essa «può comportare una dissoluzione-rinnovazione del

[163] R. FRANCHI, *Il personalismo tozziano*, in «Solaria», *Omaggio a Federigo Tozzi* cit., pp. 40-46.
[164] Cfr. M. MARCHI, *La cultura* cit.,p. 8i.
[165] Di diverso avviso A. ROSSI, *Modelli e scrittura* cit., p. 111, secondo il quale Tozzi è «abbastanza estraneo ad ogni teorizzazione nell'ambito della cosiddetta "questione della lingua" (nella fattispecie: rapporto lingua-dialetto)»; e L. GIANNELLI, *Toscano*, *senese*, *italiano (letterario): la ricerca di Federigo Tozzi*, in *Per Tozzi* cit., p. 269.
[166] P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano 1975, p. 753.
[167] P. DE MEIJER, *La prosa narrativa moderna*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, III/2. *Le forme del testo. La prosa*, Torino 1984, p. 768, da cui è tratta anche la citazione successiva.
[168] F. TOZZI, *Rerum fide* cit., p. 1321.
[169] *Ibid.*, p. 1323. La metafora è di ascendenza oraziana: cfr. ORAZIO, *Epistulae*, II, 3, v. 441.
[170] F. TOZZI, *Come leggo io* cit., p. 1326.

valore»[171]; scopertamente in polemica con l'estetismo dannunziano, Tozzi identifica il valore estetico e morale del linguaggio e dello stile con la precisione, la funzionalità ed il contenuto semantico e rivendica, in mancanza di una lingua nazionale, l'opportunità di «scrivere nel suo dialetto; o, per lo meno, articolare la sua sintassi non ad orecchio ma secondo le regole naturali del suo dialetto»[172]. Più decisamente, «considerato che la nostra letteratura, la migliore, è di battesimo regionale, tanto sono ancora forti e tenaci le differenze»[173], Tozzi sceglie la «compenetrazione fra lingua e dialetto»[174] ma, a differenza di Verga, non persegue «intenti mimetici, sì piuttosto finalità espressive»[175].

Tozzi sceglie, coerentemente, il senese[176], lingua materna comune all'autore e ai suoi personaggi[177] e quindi la più adatta ad oggettivare, in senso sia realistico sia simbolico, «una realtà psichica e sociale»[178] con un'estensione al toscano, ma escludendo il fiorentino, troppo connotato in senso linguaiolo e coloristico[179]. La preminenza della dimensione estetico-letteraria è chiaramente denunciata sia dal progetto («Ho adoprato quel che c'è di più bello nel linguaggio dei contadini»)[180], sia dall'attenta consultazione su dizionari e repertori (seguendo in questo il magistero dannunziano) e dagli appunti su taccuini e persino sul manoscritto. L'impasto linguistico accoglie apporti del parlato vivo, come *doventare* (usato da Tozzi anche nei saggi e nelle lettere); arcaismi e voci rare; scarsi neologismi, coniati talvolta per estensione ed analogia; lessico connotato espressionisticamente. Di origine letteraria l'uso di forme staccate di congiunzioni ed avverbi; per le preposizioni articolate tale uso è limitato alla preposizione «su» seguita dal femminile: Tozzi assume una posizione moderata tra la tradizione conservatrice ed aulica di Carducci e D'Annunzio e quella innovativa di tanti contemporanei (Palazzeschi, nell'*Incendiario*[181] sostituisce le forme staccate, usate fino ad allora, con le forme unite); tale scelta, così come l'uso dell'aggettivo indefinito *poco*, mai tron-

[171] C. E. GADDA, *Come lavoro* (1950), in ID., *Opere*, edizione diretta da D. Isella, III/1. *Saggi giornali favole e altri scritti*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni e D. Isella, Milano 1991, p. 437.

[172] F. TOZZI, *Come leggo io* cit., p. 1326.

[173] ID., *Luigi Pirandello* cit., p. 1317.

[174] P. DE MEIJER, *La prosa narrativa moderna* cit., p. 773.

[175] A. ROSSI, *Modelli e scrittura* cit, p. 112, che riprende un'indicazione di G. CONTINI, *Federigo Tozzi* (1968), in ID., *Schedario di scrittori italiani moderni e contemporanei*, Firenze 1978, p. 202.

[176] Per un'analisi linguistica approfondita cfr. A. ROSSI, *Modelli e scrittura* cit., pp. 111-23.

[177] Cfr. F. TOZZI, *La beffa di Buccari* (1918), in ID., *Opere*, ed. Marchi cit., pp. 1289-93, dove polemizza con D'Annunzio che, nella *Figlia di Iorio*, «ha fatto la concessione d'intonarsi a certe indicazioni popolari dell'Abruzzo; ma con l'idea di serbare tutta la propria aria di superiorità inflessibile e lontana» (p. 1289), e loda invece «La insuperata e cruda semplicità visiva delle *Novelle della Pescara*» (p. 1290).

[178] P. DE MEIJER, *La prosa narrativa moderna* cit., p. 773.

[179] Cfr. L. BALDACCI, *Una discussione* cit., p. 75.

[180] F. TOZZI, Lettera alla moglie del 25 luglio 1918, in *Nota ai testi* cit., p. 1345.

[181] A. PALAZZESCHI, *L'Incendiario*, Milano 1913.

cato, in funzione ritmica, soddisfa inoltre l'esigenza espressiva di porre in contatto codici e contesti culturali diversi; non c'è pedanteria o compiacimento in Tozzi, che infatti evita l'accentazione non necessaria e per l'uso opposto accusa Panzini di «scrupoli maniaci»[182].

Autore, narratore e personaggi partecipano dello stesso universo linguistico, ma il principio della competenza linguistica introduce una gradazione nel linguaggio, corrispondente ai diversi livelli di cultura e di coscienza: l'uso dei proverbi, spesso occultati «nella struttura profonda della frase»[183] rimanda alla saggezza popolare atemporale e al substrato folclorico rurale, e perciò, insieme con il linguaggio degradato per stereotipi, è attribuito nel *Podere* rigorosamente ai personaggi umili e incolti, mentre ne sono esclusi i personaggi borghesi, che praticano le professioni[184] e, diversamente dal Verga, il narratore. Con rare eccezioni alla norma: espressioni gergali inserite nel discorso del narratore si caricano di ironia, o agiscono di sorpresa sull'attenzione del lettore, oppure registrano le emozioni e il punto di vista dei personaggi. L'eccezione più rilevante è costituita dalle battute di Berto nel dialogo con Tordo (XVIII, pp. 342-43), intessute di riferimenti biblici e leopardiani: attraverso la stilizzazione, viene espressa una «posizione semantica»[185] in cui converge l'intenzione dell'autore, proiettata e frammentata nelle voci di tre personaggi (Berto, Picciòlo, Remigio).

Il controllo sullo stile, in cui sono rilevabili pochissime scorie[186] giudicato da qualche critico, secondo una prospettiva crociana, come un limite in quanto impedirebbe «all'originario nucleo di ispirazione di attuarsi a pieno»[187] discende dall'impostazione teorica di lavorare artigianalmente il frammento, fin nelle microstrutture, in funzione di un'intensa semantizzazione degli elementi formali e della liricizzazione del narrato (il lirismo del quotidiano): l'uso «abnorme»[188] della punteggiatura, della virgola ed ancor più del punto e virgola, de-struttura in segmenti paralleli la costruzione sintattica (già di per sé «sostanzialmente ipotattica»)[189] attraverso un ritmo franto ed un sistema di pause, che, in funzione straniante, danno rilievo ai livelli narrativi e a porzioni di realtà, con «un effetto di paratassi da antico cronista, da "primitivo"».

[182] F. TOZZI, *Panzini viaggia ancora* (1919), in ID., *Pagine critiche*, a cura di G. Bertoncini, Pisa 1993, p. 295.
[183] A. ROSSI, *Modelli e scrittura* cit., p. 84.
[184] Di diversa opinione Rossi, *ibid.*, che tuttavia attribuisce all'avvocato Boschini un monologo di Giulia.
[185] M. BACHTIN, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, 1963 (trad. it. *Dostoevskij Poetica e stilistica*, Torino 1968, p. 239).
[186] Cfr. A. ROSSI, *Modelli e scrittura* cit., pp. 105 e 122.
[187] E. DE MICHELIS, *Saggio su Tozzi. Dal frammento al romanzo*, Firenze 1936, p. 112.
[188] A. ROSSI, *Modelli e scrittura* cit., p. 99; per la tipologia dell'uso del punto e virgola nel *Podere*, cfr. *ibid.*, pp. 99-111. Già B. TECCHI, *Notarella su Tozzi* (1930), in ID., *Maestri e amici*, Pescara 1934, p. 49, rilevava nell'uso della punteggiatura «una "volontarietà" di stile che in altre opere non si era dimostrata così scoperta».
[189] A. ROSSI, *Modelli e scrittura* cit., p. 100, da cui è tratta anche la citazione successiva.

La tensione tra la dimensione narrativa e la «forza lirica» in funzione della profondità, costante in tutto il testo, si accentua nei momenti più esplicitamente lirici, corrispondenti per lo più a pause descrittive di sostanza psicologica; l'aggettivazione attua talvolta uno spostamento metonimico dallo stato d'animo dell'osservatore all'oggetto osservato: «i due piedi gonfi e fasciati [...] avevano un *esasperante* e *triste* odore d'iodoformio» (I, p. 258)[190]; «I grani, d'un pallore quasi *doloroso*, luccicavano» (II, p. 265*).* Tozzi mette a frutto tecniche mutuate dal linguaggio poetico, particolarmente le figure della ripetizione: la rima, per lo più evitata, quando ricorre assume anch'essa un valore psicologico e simbolico[191]; la consonanza, l'assonanza e l'allitterazione, con una «certa condiscendenza [...] al fonosimbolismo»[192] sono frequentissime, ed insieme con le cesure provocate dalla punteggiatura determinano un ritmo al cui interno sono isolabili misure metriche; insistito l'uso dell'anadiplosi, accompagnata spesso dall'anafora e dall'amplificazione, che dilata i confini della frase e traspone le immagini dal piano realistico ad altri livelli (psicologico, simbolico)[193]. Tozzi usa con grande frequenza la similitudine di tipo metaforico, con valore morale e psicologico, a rappresentare il rapporto tra il personaggio e la realtà; essa acquista spesso tale rilievo da diventare il nucleo semantico-strutturale del periodo: «La curiosità degli altri gli [a Remigio] ripugnava come se gli mettessero nell'anima un cencio sporco» (X, p. 298). Al contrario, è del tutto assente l'analogia ed è rara la sinestesia, che ricorre soltanto tre volte: «con una durezza limpida» (XV, p. 325); «un chiarore umido e fresco» (XXII, p. 372); «certi fiori bianchi [...] spandevano nell'aria un odore amaro» (XXIII, p. 377)[194]. In questo contesto, acquistano rilievo calchi lessicali e citazioni da poeti: da Leopardi: «l'aria *odorosa* della primavera» (I, p. 263)[195] ; da D'Annunzio: «Attorno, *le crete* rilucevano» (XXII, p. 369)[196]; «[le vacche] avevano *gli occhi umidi*» (XXIII, p. 377*)*; per gli elementi coloristici, le suggestioni dannunziane si sovrappongono ad echi pascoliani: «la nebbia *cinerea* del cielo» (XX,

[190] Tutti i corsivi nelle citazioni sono nostri.

[191] Cfr. I, p. 258: «odore»-«orrore»; II, p. 265: «odore»-«cuore» in assonanza con «sole».

[192] A. ROSSI, *Modelli e scrittura* cit., p. 117.

[193] Cfr. I, p. 258; n, p. 267; XXV, p. 389.

[194] Cfr. G. PASCOLI, *Novembre*, v. 3, in ID., *Myricae* (1891-1903), in ID., *Poesie*, con un avvertimento di A. Baldini, Milano 1956[5], p. 89: «e del prunalbo l'odorino amaro»; e C. GOVONI, *La primavera del mare*, vv. 12-13, in ID., *L'inaugurazione della primavera* (1915), in ID., *Poesie (1903-1959)*, a cura e con introduzione di G. Ravegnani, Milano 1961, p. 229: "come un amaro odore | di biancospino in fiore».

[195] Cfr. G. LEOPARDI, *A Silvia*, v. 13, in ID., *Canti* cit., p. 127: «Era il maggio *odoroso*». L'aggettivo *odoroso* e il verbo *odorare* ricorrono spesso anche in Pascoli e Govoni.

[196] La sineddoche è molto frequente, a sottolineare l'intensità straniante e un po' allucinata dello sguardo del personaggio: così prevale *i grani* per *il grano*. Questi rilievi si aggiungono all'ampia campionatura dall'intera opera di Tozzi di G. LUTI, *D'Annunzio e Tozzi*, in ID., *La cenere dei sogni. Studi dannunziani*, Pisa 1973, pp. 176-91. Sul problema del rapporto di Tozzi con D'Annunzio, dall'ammirazione giovanile al distacco critico della maturità, cfr. inoltre F. ULIVI, *Federigo Tozzi* cit.

p. 360); «i poggi e i cocuzzoli di argilla, un poco *glauchi* e un poco *cinerei*» (XXV, p. 397); «La pianura, nell'ombra, era *violacea*» (XX, p. 358); «La terra lavorata era *violacea* e grigia» (XXV, p. 395*)*; mentre è di diretta derivazione pascoliana la preferenza per la variante cromatica del «turchino», cara anche a poeti dell'area futurista: «guardando il *turchino*» (XXI, p. 367)[197], «bovi [...] con gli occhi *turchini* e pelosi» (XIX, p. 349); «i suoi [del vitello] *occhi turchinicci*» (XXI, p. 363)[198]; ed ancora, da Pascoli: «*L'azzurro brillava*» (XXV, p. 397)[199]; da Ungaretti: «Qualche lume, a Siena, s'accese; e, siccome non si distinguevano bene le case, perché c'era *un poco* di *caligine*, pareva che quei *lumi* stessero *per aria*, *sospesi*» (V, p. 278)[200]; del *Porto sepolto* Tozzi doveva sentire congeniale l'autobiografismo, lo scavo nella parola staccata in pause, l'essenzialità lirica, la narrazione per frammenti ed illuminazioni di un'identità poetica conquistata.

6. Nota bibliografica.

Il podere fu pubblicato postumo (ma il testo era stato corretto ed approvato dall'autore) sulla rivista romana «Noi e il mondo», dal 1° aprile 1920 al 1° marzo 1921, e poi in volume, presso Treves, Milano 1921, con dedica a G. A. Borgese; successivamente nelle *Opere complete*, II. *Il podere*, *L'amore*, a cura di E. Tozzi e G. Tozzi (anonimi), Firenze 1943, pp. 7-315; nelle *Opere*, I. *I romanzi*, a cura di G. Tozzi, Firenze 1961, pp. 283-446. A quest'ultima edizione, per la quale il testo era stato controllato filologicamente sui manoscritti, sul dattiloscritto e sulle bozze (parziali) di stampa, si attengono le più recenti: Milano 1971, presentazione a cura di anonimo; Milano 1983, a cura di M. Ciccuto; Milano 1986, a cura di L. Baldacci; nelle *Opere*, a cura di M. Marchi, introduzione di G. Luti, Milano 1987, pp. 255-399. Manca un'edizione critica del romanzo.

Sulla genesi ed i problemi filologici legati al testo cfr. G. TOZZI, *Notizie sui romanzi*, in F. TOZZI, *Opere*, I. *I romanzi* cit., pp. 565-93; *Federigo Tozzi. Mostra*

[197] Cfr. G. PASCOLI, *La baia tranquilla*, vv. 11-12, in ID., *Myricae* cit., p. 113: «uno stormo di gabbiani nel *turchino* biancheggiare". Cfr. inoltre in *Myricae: Patria*, v. 12, p. 17; *I puffini dell'Adriatico*, v. 4, p. 27; *Dialogo*, v. 25, p. 55; *Benedizione*, v. 13, p. 96; *Il mendico*, v. 14, p. 98; in ID., *Primi poemetti* (1904), in ID., *Poesie* cit.: *Conte Ugolino*, III, v. 6, p. 198; *L'aquilone*, v. 24, p. 209; *Le armi*, II, v. 2, p. 268; in ID., *Canti di Castelvecchio* (1903-12), *ibid.*: *Il mendico*, I, v. 6, p. 558; *Diario autunnale*, VII, *Nell'orto*, 2, v. 9, p. 601.

[198] Cfr. ID., *Pervinca*, vv. 11-12, in ID., *Myricae* cit.,p. 130: «gli occhi d'un *turchino* |vuoto, infinito». Cfr. A. PALAZZESCHI, *Il Codice di Perelcà* (1911), a cura di M. Marchi, con uno scritto di L. De Maria, Milano 1991, p. 27: «uno zendado nero, liso, divenuto *turchiniccio*». Per ulteriori rilievi dal *Podere* cfr. I, pp. 261-62; XII, pp. 306-7; XVII, p. 341; XX, p. 358; XXIV, p. 383.

[199] Cfr. G. PASCOLI, *Il bolide*, vv. 1-2, in *Canti di Castelvecchio* cit., p. 589: «*Brillava*, in alto in alto, | *il cielo azzurro*».

[200] Cfr. G. UNGARETTI, *Silenzio*, vv. 12-17, in ID., *Ilporto sepolto*, Udine 1916, p. 19 (cito dall'edizione anastatica, a cura di L. de Nardis e M. Petrucciani, Roma 1990): «avevo visto | la mia città sparire | lasciando | *un poco* | un abbraccio di *lumi* nell'*aria torbida* | *sospesi*».

di documenti, a cura di M. Marchi, con la collaborazione di G. Tozzi, Firenze 1984 (catalogo della Mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, 14 aprile-12 maggio 1984); M. MARCHI, *Nota ai testi*, in *Opere*, ed. Marchi cit., pp. 1340-46.

Tra le rassegne bibliografiche e le storie della critica si segnalano le recenti: P. VOZA, *Federigo Tozzi tra provincia ed Europa. Storia e antologia della critica*, Bari 1983; *Bibliografia*, a cura di M. Marchi, in F. TOZZI, *Opere*, ed. Marchi cit., pp. 1389-436; R. DEDOLA, *Tozzi. Storia della critica*, Roma 1990.

L'unica monografia che affronta le diverse problematiche e svolge a vari livelli una lettura del testo è l'ottimo libro di A. ROSSI, *Modelli e scrittura di un romanzo tozziano. Il podere*, Padova 1972. Analisi e valutazioni sul romanzo sono contenute in monografie e in saggi complessivi: N. F. CIMMINO, *Il mondo e l'arte di Federigo Tozzi*, Roma 1966; L. RIGHI, *Federigo Tozzi*, Fiesole 1968; C. CARABBA, *Federigo Tozzi*, Firenze 1972; S. MAXIA, *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*, Padova 1972; G. TELLINI, *La tela di fumo. Saggio su Tozzi novelliere*, Pisa 1972; L. REINA, *Invito alla lettura di Tozzi*, Milano 1975; G. SAVOCA, *Introduzione ai romanzi di Federigo Tozzi*, Catania 1977; R. LUPERINI, *Il Novecento*, Torino 1981,I, pp. 284-300; P. CESARINI, *Tutti gli anni di Tozzi* (1935*)*, Montepulciano 1982[2] (nuova edizione ampliata); AA.VV., *Federigo Tozzi*, in «Quaderni dell'Antologia Vieusseux», I (1985); AA.VV., *Tozzi*, in «Cahiers du Cercic», IV (1985); C. TOSCANI, *Federigo Tozzi. Con gli occhi dell'anima*, Roma 1985, 36 Cfr. G. UNGARETTI, *Silenzio*, vv. 72-27, in ID., *Il porto sepolto*, 1985; *Per Tozzi*, a cura di C. Fini, Roma 1985; *Tozzi in America*, a cura di L. Fontanella, Roma 1986; M. JEULAND-MEYNAUD, *Lettura antropologica della narrativa di Federigo Tozzi*, Roma 1991; L. MELOSI, *Anima e scrittura. Prospettive culturali per Federigo Tozzi*, Firenze 1995; L. BALDACCI, *Tozzi moderno*, Torino 1993, che raccoglie i saggi, aggiornati, dal 1970 al 1988; M. A. BALDUCCI, *Il nucleo dinamico dell'imbestiamento. Studio su Federigo Tozzi*, Anzio 1994.

Sul rapporto con il frammentismo vociano ed il suo superamento sono fondamentali gli studi di G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, presentazione di E. Montale, avvertenza di R. Debenedetti, Milano 1971, pp. 54-107, 125-256, 442-44. Nella prospettiva della «riedificazione» del romanzo si articolano gli interventi di G. A. BORGESE, *Federigo Tozzi*, in ID., *Tempo di edificare*, Milano 1923, pp. 23-63 e 558-26. Vanno inoltre segnalati: E. DE MICHELIS, *Saggio su Tozzi. Dal frammento al romanzo*, Firenze 1936; A. SORRENTINO, *Il frammentismo nella letteratura italiana del Novecento*, Roma 1950, pp. 130-31; D. VALLI, *Vita e morte del «frammento» in Italia*, Lecce 1980, pp. 117-21 e *passim*.

La critica psicoanalitica su Tozzi è stata avviata da G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento* cit., e ID., *Con gli occhi chiusi* (1963), in ID., *Saggi*, a cura

di F. Contorbia, Milano 1982, pp. 273-87. Su una linea critica psicoanalitica, con esiti diversi, vanno segnalati: E. SACCONE, *Tozzi e la poetica del romanzo*, in «Modern Language Notes», XC (1975), pp. 1-21; ID., *Dittico tozziano*, *ibid.*, XCVI (1981), pp. 89-559; ID., *Il non-libro di Tozzi e la realtà separata*, *ibid.*, C (1985), pp. 111-31; ID., *Le cambiali di Tozzi*, *ibid.*, CIV (1989); E. GIOANOLA, *Gli occhi chiusi di Federigo Tozzi* (1980), in ID., *Psicanalisi*, *ermeneutica e letteratura*, Milano 1991, pp. 114-48; F. PETRONI, *Ideologia del mistero e logica dell'inconscio nei romanzi di Federigo Tozzi*, Firenze 1984; M. MARCHI, *Il padre di Tozzi* (1984), in *Per Tozzi* cit., pp. 334-48; ID., *La cultura psicologica di Tozzi*, in *Tozzi in America* cit., pp. 33-48; ID., *Dalla parte dello scrittore*: *Tozzi scientifico*, in «Nuovi Argomenti», XXIII (1987), pp. 51-58.

Un'interpretazione in chiave cristiana è proposta da F. ULIVI, *Federigo Tozzi* (1946), Milano 1962[2] (nuova edizione ampliata); ID., *Federigo Tozzi*, in AA.VV., *Letteratura italiana. I contemporanei*, Milano 1963, pp. 469-87; nei termini di «reazionarismo cattolico» da P. GETREVI, *Nel prisma di Tozzi. La reazione*, *il sangue*, *il romanzo*, Napoli 1983; di ideologia cattolica, da F. PETRONI, *Ideologia del mistero* cit. In una prospettiva anti-ideologica si sviluppa il denso scritto di A. MORAVIA, *Invito alla lettura*, in F. TOZZI, *Novelle*, Firenze 1976, pp. V-XII. Una lettura in chiave sociologica che privilegia la «ragione economica» è proposta da G. LUTI, *L'esperienza di Federigo Tozzi*, in ID., *Narrativa italiana dell'Otto e Novecento*, Firenze 1964, pp. 567-255, e da P. VOZA, *La narrativa di Federigo Tozzi*, Bari 1974; questa prospettiva critica si coniuga con un approccio psicoanalitico in N. BONIFAZI, *L'«anima» e gli «altri» nei romanzi di Federigo Tozzi* (1971), in ID., *L'alibi del realismo*, Firenze 1972, pp. 117-56.

Nello studio dei modelli e delle fonti tozziane il terreno più battuto è quello del rapporto con il naturalismo, il verismo e particolarmente con Verga, a partire da G. A. BORGESE, *Tempo di edificare* cit. e successivamente da A. BENEVENTO, *I romanzi di Tozzi tra naturalismo e antinaturalismo*, in «Italianistica», III (1977), pp. 523-35; R. DEDOLA, *Il ritorno a Verga nel primo Novecento*: *Pirandello e Tozzi*, in ID., *Il romanzo e la coscienza. Esperimenti narrativi del primo Novecento italiano*, Padova 1981, pp. 49-64; D. TUCCILLO, *Il naturalismo ne «Il podere». Progetto totalizzante e sovvertimento integrale*, in «Esperienze letterarie», XI (1986), pp. 43-57. Sul rapporto con la tradizione toscana vanno ricordati almeno: S. MAXIA, *Federigo Tozzi e la narrativa toscana*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, diretta da C. Muscetta, IX/2. *Prosatori e narratori del primo Novecento*, Bari 1976, pp. 54-64; G. LUTI, *Tozzi e la tradizione narrativa toscana*, in *Per Tozzi* cit., pp. 66-85; ID., *Tradizione e invenzione nell'opera di Federigo Tozzi*, in *Tozzi in America* cit., pp. 13-48. Sull'espressionismo tozziano, oltre ai citati saggi di Debenedetti, Baldacci e Luperini, vanno segnalati: G. PULLINI, *Espressioni-*

smo narrativo di Federigo Tozzi (1961), in ID., *Volti e risvolti del romanzo italiano contemporaneo*, Milano 1971, pp. 13-49; G. CONTINI, *Federigo Tozzi* (1968), in ID., *Schedario di scrittori moderni e contemporanei*, Firenze 1978, pp. 200-2.

Tra i non numerosi contributi sulla lingua e lo stile di Tozzi sono rilevanti: C. GRASSI, *Toscano e lingua italiana letteraria dal Manzoni ai nostri giorni*, in ID., *Corso di storia della lingua italiana*, a cura di E. Cane, T. Omézzoli e S. Quirino, Torino 1966, pp. 128-49; L. GIANNELLI, *Toscano*, *senese*, *italiano (letterario). La ricerca di Federigo Tozzi* (1984), in *Per Tozzi* cit., pp. 266-311.